

何香凝美术馆
艺术史名著译丛

范景中 主编

描绘的艺术

17世纪的荷兰艺术

〔美〕斯韦特兰娜·阿尔珀斯 著
王晓丹 译 杨振宇 校



商务印书馆
The Commercial Press



何香凝美术馆·艺术史名著译丛

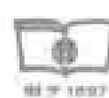
范景中　主编

描绘的艺术

17世纪的荷兰艺术

〔美〕斯韦特兰娜·阿尔珀斯　著

王晓丹　译　杨振宇　校

 商务印书馆 The Commercial Press

图书在版编目（CIP）数据

描绘的艺术：17 世纪的荷兰艺术 /（美）斯韦特兰娜·阿尔珀斯著；王晓丹译．—北京：商务印书馆，2021
（何香凝美术馆·艺术史名著译丛）
ISBN 978－7－100－18987－3

Ⅰ．①描… Ⅱ．①斯… ②王… Ⅲ．①艺术史—研究—荷兰—17 世纪 Ⅳ．①J156.309.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2021）第047350号

描 绘 的 艺 术
17世纪的荷兰艺术
〔美〕斯韦特兰娜·阿尔珀斯 著
王晓丹 译 杨振宇 校

商 务 印 书 馆 出 版
（北京王府井大街36号 邮政编码 100710）
商 务 印 书 馆 发 行
苏州市越洋印刷有限公司印刷
ISBN 978－7－100－18987－3

2021年5月第1版 开本 670×970 1/16
2021年5月第1次印刷 印张 22¼

定价：95.00元

THE ART OF DESCRIBING
DUTCH ART IN THE SEVENTEENTH CENTURY

SVETLANA ALPERS

Svetlana Alpers

The Art of Describing:
Dutch Art in the Seventeenth Century

本书根据芝加哥大学出版社1983年版译出。

本书地图系原书地图。
审图号：GS（2020）5967号

“何香凝美术馆·艺术史名著译丛”编委会

总　序

范景中

卡夫卡曾说：通天塔建成后，若不攀爬，也许会得到神的宽宥。这一隐喻，象征了语言交流的隔绝。同样的想法，还让他把横亘的长城与通天塔的垂直意象做了对比。不过，攀爬通天塔所受到的惩罚——“语言的淆乱”，却并未摧毁人类的勇气。翻译就是这种魄力与智慧的产物。

7世纪，玄奘（？—664）组织国家译场，有系统翻译佛经，堪称世界文化史上的伟大事件。那时，为了满足信众的需要，印刷术或许已经微露端倪，但译本能广泛传播，最终掀起佛教哲学的神化风宣，还要靠抄书员日复一日的枯寂劳动。20世纪敦煌藏经洞的发现，让人们能够遥想千年前抄书的格局。当年抄书员普普通通的产品，现在都成了吉光片羽。

远望欧洲，其时的知识传播，同样靠抄工来临写悠广。但是两个半世纪后的公元909年，开始传出一条消息，说万物的末日即将迫近。这在欧洲引起了极大的恐慌，知识的流动也面临着停断的危险。处在如此岌岌危惧之际，心敬神意的抄书员或许会反问自己，继续抄写这些典籍有何益处，既然它们很快就要烟灭灰飞于最后的审判。

他们抄录的书，有一部分就是翻译的著作，是让古典微光不灭的典籍。幸亏抄书员不为 *appropinguante mundi termino*［世界末日将至］的流言所撼动，才让知识最终从中古世纪走出，迎来12世纪的文艺复兴。

这些普通的历史常识，让我经常把翻译者和抄书员等量齐观。因为他们的工作都不是原创。有时，欣赏南北朝写经生的一手好字，甚至会觉得翻译者还要卑微。不过，我也曾把一位伟大校书者的小诗改换二字，描绘心目中

所敬重的译者—抄工形象：

一书逡译几番来，岁晚无聊卷又开。

风雨打窗人独坐，暗惊寒暑迭相摧。

他们危坐于纸窗竹屋、灯火青荧中，一心想参透古人的思想，往往为了一字之妥帖、一义之稳安，殚精竭思，岁月笔端。很可能他们普普通通，只是些庸碌之辈或迂腐之士，但他们毕恭毕敬翻译摹写那些流芳百世的文字，仅此一点，就足以起人“此时开书卷，心魂肃寻常”之感。更何况，若不是他们的默默辛苦，不朽者也早已死掉了。

玄奘大师为翻译所悬鹄的“令人生敬”，大概就隐然有这层意思。这也使我们反躬自问：为什么让那些不朽者不朽？我想，答案必定是人言言殊。但最简单最实在的回答也许是，如果没有他们，我们的生活就少了一个维度，一个叫作时间的维度；它一旦阙如，我们就会像是站在荒漠的空旷之野，前面是无边的茫茫，身后是无边的黯黯。

我推测，歌德的几行格言短句表达的也是这个意思：

Was in der Zeiten Bildersaal

Jemals ist trefflich gewesen

Das wird immer einer einmal

Wieder auffrischen und lesen.

（*Sprüchwörtlich*, Ⅱ, 420）

歌德说，在时间的绘画长廊中，一度不朽的东西，将来总会再次受到人们的重新温习。这几句诗和歌德精心守护文明火种的思想一致，它可以用作翻译者的座右铭。

文明的火种，概言之，核心乃是科学和艺术。科学是数学、逻辑的世界，艺术是图像、文字的世界。撇开科学不谈，对艺术的研究，尤其对艺术史的

研究，说得大胆一些，它代表了一种文明社会中学术研究的水平，学术研究的高卓与平庸即由艺术史显现。之所以论断如此，也许是它最典型代表了为学术而学术的不带功利的高贵与纯粹。而这种纯粹性的含量，可以用来测试学术的高低。王国维先生谈起他羡慕的宋代金石学也是这样立论的：

> 赏鉴之趣味与研究之趣味，思古之情与求新之念，互相错综。此种精神于当时之代表人物苏轼、沈括、黄庭坚、黄伯思诸人著述中，在在可以遇之。其对古金石之兴味，亦如其对书画之兴味，一面赏鉴的，一面研究的也。汉唐元明时人之于古器物，绝不能有宋人之兴味。故宋人于金石书画之学，乃陵跨百代。近世金石之学复兴，然于著录考订，皆本宋人成法，而于宋人多方面之兴味反有所不逮。（《王国维遗书》，第三册，上海书店出版社，第718页）

观堂的眼中，金石学属于艺术史。金石器物就像书画一样，最易引牵感官的微赜纤末，带起理性的修辞情念。宋代的学术之所以高明，正在艺术兴味的作用。陈寅恪先生也是同一眼光，他评论冯友兰的哲学史，说过类似的意见，《赠蒋秉南序》也赞美“天水一朝之文化，为我民族遗留之瑰宝”。

追随这些大师的足迹，我们不妨发挥几句：一个文明之学术，反映其势力强盛者在科学技术；反映其学术强盛者在艺术研究，鉴赏趣味与研究趣味的融合，最典型则是艺术史的探索。这是将近两百年来世界学术发展的趋势，现代意义的艺术史著作、鲁莫尔的《意大利研究》[*Italienische Forschungen*]（1827—1832）可作其初始的标记。它出版后，黑格尔不失时机引用进了《美学讲演录》。

恰好，鲁莫尔[Carl Friedrich von Rumohr]（1785—1843）也是一位翻译家，是一位为学术而学术、不计名利、不邀时誉的纯粹学人。他研究艺术史出于喜爱，原厥本心，靠的全是个人兴趣。Character calls forth character [德不孤，必有邻]。参与这套艺术史经典译丛的后生学者，不论是专业还是业余，热爱艺术史也都是倾向所至，似出本能。只是他们已然意识到，社会虽然承平日久，

可学术书的翻译却艰难不易，尤其周围流行的都是追钱追星的时尚，就更为不易。这是一个学术衰退的时期，翻译者处于这种氛围，就不得不常常援引古人的智慧，以便像中古的抄书员那样，在绝续之交，闪出无名的、意外的期待。1827年7月歌德给英格兰史学家卡莱尔［Thomas Carlyle］写信说：

> Say what one will of the inadequacy of translation, it remains one of the most important and valuable concerns in the whole of world affairs.［翻译无论有多么不足，仍然是世界的各项事务中最重要最有价值的工作。］

他是这样说，也是这样做的。我们看一看汉斯·皮利兹［Hans Pyritz］等人1963年出版的《歌德书志》［*Goethe-Bibliographie*］，翻译占据着10081—10110条目，约30种之多，语言包括拉丁语、希腊语、西班牙语、意大利语、英语、法语、中古高地德语、波斯语以及一些斯拉夫语。翻译一定让歌德更为胸襟广大、渊雅非凡，以至提出了气势恢宏的*Weltliteratur*［世界文学］观念。他的深邃弘远也体现在艺术研究上，他不仅指导瑞士学者迈尔［Johann Heinrich Meyer］（1760—1832）如何撰写艺术史，而且自己也翻译了艺术史文献《切利尼自传》。

歌德对翻译价值的启示，我曾在给友人的短信中有过即兴感言：

> 翻译乃苦事，但却是传播文明的最重要的方式；当今的学术平庸，翻译的价值和意义就更加显著。翻译也是重要的学习方式，它总是提醒我们，人必犯错，从而引导我们通过错误学习，以至让我们变得更谦虚、更宽容也更文雅，对人性的庄严也有更深至的认识。就此而言，翻译乃是一种值得度过的生活方式。（2015年5月29日）

把翻译看为一种值得度过的生活方式，现在可以再添上一种理由了：人活在现象世界，何谓获得古典意义上的autark［自足］，难道不是把他的生命嵌入艺术的律动？翻译这套书也许正是生命的深心特笔，伴着寒暑，渡了春魂，

摇焉于艺术的律动。这律动乃是人类为宇宙的律动增美添奇的花饰绮彩。

本丛书由商务印书馆与何香凝美术馆合作出版；书目主要由范景中、邵宏、李本正、黄专和鲍静静拟定，计划出书五十种；选书以学术为尚，亦不避弃绝学无偶、不邀人读的著作，翻译的原则无他，一字一句仿样迻写，唯敬而已。

草此为序，权当嚆引，所谓其作始也简，其将毕也必巨也。

此书献给

保罗［Paul］、本杰明［Benjamin］及尼古拉斯［Nicholas］。

目　录

前　言

在准备撰写此书的几年里，我蒙受了很多人的恩惠。首先，我受到三所机构及其同事的邀请和款待，从中受益良多。1975年至1976年，我作为斯坦福行为科学高等研究中心［the Center for Advanced Study in the Behavioral Sciences at Stanford］的研究员，开始着手写作此书。1979年，在伯克利加利福尼亚大学人文研究委员会的资助下，我以访问学者和美国学会理事会研究员的身份，在荷兰的瓦瑟纳尔［Wassenaar］荷兰高等研究学院［Netherlands Institute for Advanced Study］进行为期半年的研究工作。最后，此著作很大一部分内容创作于1979年至1980年，那时我是普林斯顿高等研究院的一名研究员，该学院在克利福德·格尔茨［Clifford Geertz］的努力下，艺术在社会科学学院颇受欢迎。对于每个来自各个学科的新同事而言，在这三所机构从事研究都是一种新挑战，同时能够日复一日不受干扰地专注于自己的工作也是一种乐趣（痛苦也是难免的）。最后，在我远离故土期间，伦敦大学瓦尔堡研究院为我提供了一个学术之家，相对来说这种学术资助形式更为随意。

与这段静修时间同样重要的是我在伯克利的教书生涯。在我的研讨班上，学生所提出的问题、观点以及所做的研究都促使我厘清并扩展自己的观点。他们渴望以严肃的态度对待艺术及其历史，这种治学态度使得这一事业似乎

变得有价值。出于某些特定的原因，我要特别感谢一些人。在此我仅想表明在伯克利的教学实践和我的学生对于此书的写作至关重要。

在此书的写作过程中，我得到很多人的帮助，多到我无法一一具名。我非常感激卡罗尔·阿姆斯特朗[Carol Armstrong]、切莱斯特雷·布鲁萨蒂[Celeste Brusati]、鲍勃·哈克[Bob Haak]、安妮塔·乔普林[Anita Joplin]、苏姗·多纳休·库连斯基[Susan Donahue Kuretsky]、沃尔特·梅利翁[Walter Melion]、迈克尔·蒙迪亚斯[Michael Montias]、约翰·斯纳珀[Johan Snapper]、彼得·范蒂尔[Pieter van Thiel]、埃里克-杨·斯勒伊特[Eric-Jan Sluijter]、妮科莱特·斯勒伊特[Nicolette Sluijter]、詹姆斯·卫路[James Welu]、小阿瑟·惠洛克[Arthur Wheelock, Jr.]、M. L. 伍尔夫拜恩[M. L. Wurfbain]等人在某些特定信息或材料上给予我的帮助。在我贸然进入那些与我自身从事的研究相距甚远的领域时，我有幸碰到诸多学者，他们乐意解答我的问题，并为我这个对他们所专研的特定领域完全陌生且无专业训练的人提供必要的修正。我要特别感谢布鲁斯·伊斯伍德[Bruce Eastwood]、罗歇·阿恩[Roger Hahn]、海伦·沃利斯[Helen Wallis]。1980年，大卫·伍德沃德[David Woodward]邀请我参加在纽贝里图书馆[Newberry Library]举办的关于小肯尼思·纽本扎尔[Kenneth Nebenzahl, Jr]的系列讲座，由此为我提供了一次厘清地图方面想法的绝佳机会。我在多个场合都受益于这些朋友和同事的精彩谈话和著作。我特别想感谢保罗·阿尔珀斯[Paul Alpers]、迈克尔·巴克森德尔[Michael Baxandall]、高居翰[James Cahill]、T. J. 克拉克[T. J. Clark]、纳塔利·泽蒙·戴维斯[Natalie Zemon Davis]、迈克尔·弗雷德[Michael Fried]、史蒂芬·格林布拉特[Stephen Greenblatt]、罗莎琳德·克劳斯[Rosalind Krauss]、爱德华·萨义德[Edward Said]以及爱德华·斯诺[Edward Snow]。我能一开始便在西摩·斯莱伍[Seymour Slive]、埃格伯特·哈弗坎普-贝格曼[Egbert Haverkamp-Begemann]以及已逝的霍斯特·格尔松[Horst Gerson]指导下从事荷兰艺术研究，这对我而言极其幸运。从一个更为宽泛的意义来讲，我永远都是贡布

xvi

里希［E. H. Gombrich］的学生。自从多年前我在哈佛大学跟随贡布里希一起做研究开始，他的著作一直是我著书立说的标杆，他的支持一直激励着我。

最后，依照常规，我略谈两点本书的格式和体例。除了提供原文献的标准英译文外，我几乎都在英译文前注明了原文。我要感谢罗伯特·赫尔利［Robert Hurley］和卡萝尔·纽兰兹［Carole Newlands］，他们与我一起分别处理了书中的法语和拉丁语段落。在英语中，通常是以尼德兰七大联邦［United Provinces］中最富裕的"荷兰"［Holland］省来指称荷兰共和国［the Dutch Republic］，尽管这并不准确。为了引用方便，我也沿用了这一用法。除非特别注明，此书提及"Holland"并不指荷兰省，而表示整个荷兰共和国。

斯韦特兰娜·阿尔珀斯

导　论

直到近年，荷兰艺术的描绘性特征才引起观者的注意。无论好坏，这种艺术是对荷兰及荷兰人生活的一种描绘，20世纪前的作家便是如此看待和判断17世纪的荷兰艺术的。荷兰艺术的轻视者乔舒亚·雷诺兹爵士［Sir Joshua Reynolds］和拥趸者欧仁·弗罗芒坦［Eugène Fromentin］在某一点上达成了共识，他们一致认为荷兰人创造了一幅关于他们自身和国家的肖像画——荷兰的奶牛、风景、云朵、城镇、教堂、富裕和贫穷的家庭、食物以及饮品。一个迫切需要解决的问题是我们该如何传达此种描绘性艺术的本质。雷诺兹在其1781年出版的著作《佛兰德和荷兰之旅》［*Journey to Flanders and Holland*］中也只是提供了一份带有注释的荷兰艺术家和艺术主题名单。他宣称，他可以对佛兰德艺术进行长篇大论，与之形成对比的是荷兰艺术只带给人一种“沉闷、无趣的娱乐”。以下节录几段雷诺兹的这份名单内容：

> 在阿尔贝特·克伊普［Aelbert Cuyp］的作品中，我认为最出色的是他笔下的牛和牧羊人，他创作的人物同样胜过泛泛之辈，然而他在刻画孤身一人的牧羊人时，显得不那么诗意。不管怎样，这种处理方式真实且自然；牧羊人正在捉虱子或其他更糟糕的东西。

> 杨·范德海登［Jan Vander Heyden］最优秀的作品是他的教堂风景画，画中两名黑衣修道士拾级而上。尽管他的画作一如往常地画得精细至极，同时他还不忘维持光线覆盖的广度。他的画作带有一种强烈的自然效果，这种效果只有通过暗箱才能见到。
>
> 一个女人正在读信；此时送信的牛奶女工正将帘子稍稍拉向一边，以便看清帘子背后的画作，原来它是一幅海景图。
>
> 特尔伯格［Terburg］两幅精彩的画作，白色绸缎画得极为出彩。他的画作中经常出现白色缎纹。
>
> 杨·维尼克斯［Jan Weeninx］笔下的死天鹅极为优雅。我推测这位画家至少画过二十多幅死天鹅作品。[1]

这些绘画主题的粗俗性让雷诺兹感到不快，但他仍然全神贯注地观察眼前所看到的一切——从白色绸缎到白天鹅。雷诺兹所言的“真实自然的再现”正是画家的兴趣所在，再加上不断地重复（赫拉德·特尔博尔奇［Gerard ter Borch］[①]每次必画的白绸缎或维尼克斯笔下数不尽的死天鹅），使得关于这些画作的文字描述显得沉闷无趣，甚至无法言喻。或者正如雷诺兹本人所解释的那样：

xviii

> 我承认，描述荷兰绘画比我预期的还要了无生趣。我们原本希望向读者传达一些精妙的观念和观感上的愉悦，然而它们的妙处往往只体现在再现一事上，不管它们本该获得怎样的赞赏，不管眼睛获得怎样的愉悦感，一旦对它们进行描述，便理屈词穷。这一流派声称只为眼睛服务，因此这些画作只是为了满足观者的感官享受且成功做到了这一点，也就不足为奇了。然而，若以绘画的另一种意图来衡量这一流派的作品，它们便是拙劣之作了。[2]

① 又名特尔伯格。——译注

作为19世纪艺术的继承者，我们很难回到这种雷诺兹贬低描绘性艺术的思维模式。毕竟我们现在都坚信，伟大的绘画作品可以是保罗·塞尚［Paul Cézanne］笔下两个玩牌的男人，也可以是一碗水果和一个瓶子，抑或是克洛德·莫奈［Claude Monet］笔下池塘里的一片睡莲，但是处于那个时代的雷诺兹并不为然。然而现在如果让我们以荷兰艺术拥趸者如19世纪的弗罗芒坦看重荷兰艺术的理由对其进行价值判断的话，同样非常困难。在一篇写于1876年并被频频引用的文章里，弗罗芒坦指出，鉴于1609年与西班牙的停战协议及新国家的建立，“荷兰绘画是且只能是荷兰的肖像画，即荷兰的外观，它须是忠实的、精确的、完整的、逼真的以及不做任何修饰的”[3]。他将这一核心问题简练地归结为一点：“荷兰画家的创作动机是什么？他没有动机。”[4]当下在有关荷兰艺术专业研究的推动下，我们对荷兰艺术的理解比起那些天真的博物馆参观者要深入得多，后者看到特尔博尔奇笔下闪闪发光的绸缎或彼得·桑雷达姆［Pieter Saenredam］笔下教堂内部明净、安宁的氛围时会惊呼不已，或被克伊普所画的阳光下的奶牛逗乐，因为它的尺寸足以与远处一座教堂钟楼一较高下，又或者敬畏地停下脚步，端详维米尔笔下的女人，只见她身居闺房一角，她的脸庞与窗玻璃里的镜像相互映衬。

弗罗芒坦极力要将此种艺术与它所模仿的世界区分开来。

> 我们感到一种高贵，一种善良，一种诚挚的温情，一种真实的诚意，从而赋予其作品以实物本身所不具有的意义。[5]

然而弗罗芒坦总是游走于这一观念的边缘，意欲否认正是这种艺术特质使得荷兰艺术独立且不同于生活。

> 我们生活在这种图画中，徜徉其中，探寻它的奥秘，并试图抬头仰望画里的天空。[6]

弗罗芒坦特意将荷兰艺术与“当下（法国）画派”，即意大利艺术的传统继承者相比较。

> 在这种画派中，你将感悟到规则，一种可以为人掌握的科学、一种后天习得的知识，它可以帮助你观察，需要时可以拿来实证、对号入座。可以这样说，它可以告诉眼睛应该看什么，如何去感受。而荷兰艺术绝非如此：这种艺术顺应事物的本性，在面对生活的特定情境时，知识被抛到了九霄云外，没有任何先入为主的东西，没有东西先行于对于事物本身单纯、用心而又敏锐的观察。[7]

xix

从中我们可以恰如其分而又颇具意味地明白一点：弗罗芒坦回归到了雷诺兹所阐述的主题，即荷兰艺术与世界的关系犹如眼睛与世界的关系。

在我们这个时代，艺术史家已然对某些术语进行了详尽的阐述，并训练其眼睛和感觉对艺术作品的风格做出回应，如画面中水平线的高度、树木或奶牛的位置以及光线等。所有这些特征被认为是艺术的外观，等同或超越于我们所观察到的外部世界。每个艺术家都有其相对清晰的风格发展过程，我们还能详述艺术家之间的相互影响。在分析主题阐释时，研究荷兰艺术所采用的分析方法最初是用来处理意大利艺术的。那些倾慕特尔博尔奇笔下熠熠生辉的长袍的观者，如今被告知我们眼前看到的那个身着耀眼长袍的妇女是一个他人猎艳或买断的妓女；那些神情哀伤的年轻女子常常坐在床边或椅子上接受医生的问诊，她们被读解为未婚先孕者，而那些照镜子的女子则被认为是有失道德、爱慕虚荣的人。维米尔笔下站在窗边读信的女子被读解为正在发生婚外情或婚前性行为。快乐的饮酒者则是暴食者和游手好闲之人，或是沉溺于味觉享受的受害者，正如乐器演奏者是听觉享受的受害者。展现于眼前的手表构造或凋谢的异国花卉实则在表现人类的空虚。图像学家将以上种种读解视为17世纪荷兰图画制作的原理，认为在其现实主义的描绘性画面背后隐藏着意义。

然而，我们却为这种在视觉体验过程中诉诸文本诠释的做法付出了极大的代价。荷兰艺术本身就与此种观念格格不入。这里涉及的问题并不新鲜。它的根源深藏于西方艺术传统之中。

从很大程度上来讲，对艺术及其历史的研究是由意大利艺术及其研究来决定的。事实上，在现今这种激流下，艺术史家正处于一种危险的境地：他们忽视了其研究对象的多样性及其本质。意大利艺术及修辞上对艺术的再现不仅限定了西方艺术家对核心传统的实践，同时也决定了对艺术作品的研究。提及意大利文艺复兴时期的图像观念，我便会想起阿尔贝蒂式的图画定义：观者位于一个带框的平面或窗格一定距离之处，透过它看到第二或替代的世界。在文艺复兴时期的图像观念里，世界就是一个舞台，依据诗人提供的文本，人物形象展示出有意义的行动。这是一种叙事性艺术。我们再次提起那句无所不知的格言 *Ut pictura poesis*［**诗如此，画亦然**］，其目的是为了通过图像与前人留下的文本及那些神圣文字之间的关系来解释图像并使之合理化。众所周知，严格遵循阿尔贝蒂的透视原理进行创作的意大利图画作品寥寥无几，但是我刚才所总结的关于图画的普遍定义已然被艺术家内化，并最终写进了大学的指导大纲里——我想这么说是公正的。而我提及阿尔贝蒂式的图画定义并非为了引出一种特殊的15世纪的绘画类型，而是为了指出一种普遍且长久存在的绘画模式。正是因为这一传统基础，当代画家认为他们的作品可与19世纪的作品平起平坐（或者可与之一较高下）。此外，正是这一传统造就了第一位艺术史学家，也是第一位明确提出艺术自有其历史的作家——乔治·瓦萨里［Giorgio Vasari］。西方出现的一系列艺术家和艺术著作的核心体系都可以通过意大利绘画传统中的这些术语来解读。自从艺术史作为一门学科被制度化后，一些主要的分析手段，即传授我们如何看画和读解作品的方法——海因里希·沃尔夫林［Heinrich Wölfflin］的风格分析和欧文·潘诺夫斯基［Erwin Panofsky］的图像学——都是参考意大利的绘画传统而发展起来的。[8]

xx

无论在我们的艺术传统还是关于艺术的写作传统中，意大利艺术的决定

性地位意味着在处理那些不符合这种绘画模式的图像时，很难找到适当的语言。事实上，一些创新性作品和画论著作都是源于对这种困境的认知。这些作品处理的对象或可称为非经典、非文艺复兴式图像，否则可能会从意大利技艺的视角来处理。我想到的这类著作有阿洛伊斯·李格尔［Alois Riegl］关于古代纺织物、古典晚期的艺术、后意大利文艺复兴时期的艺术或荷兰团体肖像画的阐述，奥托·帕希特［Otto Pächt］论北方艺术，劳伦斯·高英［Lawrence Gowing］论维米尔，或更近些的迈克尔·巴克森德尔论德国椴木雕刻和迈克尔·弗雷德论吸收型或反舞台型（我们也可读解为反阿尔贝蒂式）法国绘画。[9]尽管他们在很多方面有着不同之处，但是他们中的每位作者都感到有必要找到一种新方法来看待一批图像作品，至少从一定程度上承认它们与意大利艺术所持的标准有所不同。我想将这本关于荷兰艺术的专论置于上述这种传统中，假如我可以这么说的话。在接下来的章节中，我会从一定程度上通过比较荷兰艺术与意大利艺术之间的**不同之处**来详细阐述荷兰艺术，我这么做并不意味着北方艺术与南方艺术、荷兰艺术与意大利艺术之间存在着绝对的对立性，而只是在强调我们在处理所有非阿尔贝蒂式图像时的研究前提。

然而，我尤为关注绘画特征和历史情境。此书的一个重要主题在于指出17世纪荷兰艺术的核心特征是描绘性，它不同于意大利艺术的叙事性；这一核心特征显然也是北方传统的一部分。这种区分并非是绝对性的。毫无疑问，这种描绘性艺术中存在诸多变体，甚至例外。同时我们必须灵活看待二者之间在地理上的界限：一些法国或西班牙作品，甚至一些意大利作品都可从描绘性绘画模式来看待，而鲁本斯——一个浸淫于意大利艺术的北方人，从他的创作方式来看，很多时候他在这两种模式中不断转换。区分这两种模式的意义在于它有助于我们理解艺术。纵观整个欧洲艺术本身，这两种模式之间的关系有其自身的历史。在17世纪和19世纪，欧洲一些最具独创性、最有成就的艺术家，譬如米开朗琪罗·达·卡拉瓦乔［Michelangelo da Caravaggio］、迭戈·委拉斯克斯［Diego Velázquez］、维米尔以及后来的古斯塔夫·库尔贝

xxi

[Gustave Courbet] 和爱德华·马内 [Edouard Manet] 等都曾采用过纯粹的描绘性绘画模式。“描绘性”确实可以表征很多我们习惯于随意指称的**写实性**，正如我在书中多处所指出的那样，这种写实性也包括绘画的照片模式。在卡拉瓦乔的《圣彼得的殉难》[*Crucifixion of St. Peter*]、委拉斯克斯的《卖水者》[*The Waterseller*]、维米尔的《拿天平的女人》[*Woman with Scales*] 以及马内的《草地上的午餐》[*Déjeuner sur l'Herbe*] 中，所描绘的人物都处于一种静止不动的状态中。这些作品所具有的静止或凝滞特征是在艺术的叙事设定和专注于描绘性呈现的紧张关系下所表现出来的一种征候。在这些作品中，精心描绘与叙事之间的比例关系似乎有所颠倒：关注画面的描绘性特征是以牺牲叙事情节的再现作为代价的。潘诺夫斯基在谈及杨·凡·艾克 [Jan van Eyck]，即另一位以描绘性模式创作的画家时，曾有过一段精彩的论述：

> 杨·凡·艾克的眼睛同时发挥着显微镜和望远镜的作用……于是观者不得不在一个合理的远距离角度和诸多近距离角度之间来回走动……然而，达到此种完美画面效果是需要付出代价的。无论是显微镜还是望远镜，都不是捕捉人类情绪的好手段……凡·艾克强调宁静的画面，而不是情节……以普遍标准来衡量，杨·凡·艾克成熟期的绘画世界是静止的。[10]

潘诺夫斯基对凡·艾克的评论相当准确。然而他所言的“普遍标准”无非就是意大利艺术所建立的对于叙事行动的一种期望。尽管绘画就其本质而言，似乎就是描绘性的——它是关于空间而非时间的艺术，它的基本主题应该是静物，但是文艺复兴时期的美学至关重要的一点是，模仿技巧是服务于叙事目的的。阿尔贝蒂 [Leon Battista Alberti] 曾写道，只有当 *istoria* [**历史画**] 中所描绘的每个人物都明确表露出其心灵活动时，观者才会为之动容。从这层意义而言，圣经故事中屠杀无辜者的情节，成群愤怒的士兵，奄奄一息的儿童，悲恸的母亲都是图画性叙事的集中体现，因此也是绘画应有的特点。

由于这种观念的长期存在，便形成了一种贬低描绘性作品的传统。这些作品或被认为是毫无意义的（既然没有叙事文本），或被视为在本质上低人一等。这种美学观点有其社会和文化基础。理性高于感觉，受过教育者高于无知者的等级观念再次被拿来支撑叙事性艺术，同时贬低愉悦眼睛的艺术。叙事性艺术拥有辩护者和阐释者，但是问题在于如何为描绘性艺术进行辩护和定义。[11]

荷兰艺术对世界的观察是丰富多彩的，在展现其技艺、家居以及他们所关心的家庭生活方面令人眼花缭乱。肖像画、静物画、风景画以及对于日常生活的呈现都体现了他们在一个充满欢乐的世界所获得的欢乐：家庭关系之乐，财产之乐，对城镇、教堂及国家的满意之情。正如最近一位荷兰作家所说，荷兰在经历了16世纪的乱世后，在绘画作品里所呈现的17世纪仿佛是一个悠长的礼拜日。[12]荷兰艺术愉悦了眼睛，相较于意大利艺术，它对于我们的要求似乎并不高。

xxii

从消费角度来看，在我们这个时代，我们所理解的艺术在很多方面是从荷兰艺术开始的。它的社会角色与当今艺术的社会角色相差不远：艺术是一项短期投资，犹如银器、挂毯或其他珍贵物品，人们从艺术家工作室或公开市场购买绘画作品后，可能会将其作为个人物品挂于家中，以此来填补室内空间或装饰家居墙壁。我们手头很少见到委托定制的记录，也鲜有买家的需求证明。现代观者面临的一个问题是如何让这一艺术变得陌生，如何使它看上去非比寻常，而它在我们眼里却如此亲切，它带给我们的愉悦感是不言而喻的。

这一问题还与另一事实相伴而生：不像意大利艺术，北方艺术没有为我们提供一种简单的文本上的入径。它没有属于自身的评论话语模式。它和以参考书与文献为支撑的意大利文艺复兴艺术不同，也和以广泛的新闻内容与频繁的宣言为主题的现实主义绘画作品不同。事实上，到了17世纪，意大利的话语和文本已然渗入北欧，并且被少数几位艺术家和作家采纳。然而，北方艺术（主要创作群体仍是手工业行会里的手工艺人）的性质和专业文献中

何谓艺术及如何创作问题之间便产生了分裂。总而言之，这种分裂是北方艺术实践和意大利艺术理想之间的分裂。

鲜有明显的迹象表明立足于本国绘画传统的荷兰艺术家有生存上的压力，而同时他们也仰慕或被告知应该崇尚外国的艺术理想。一些刚入行时以创作历史画起步的艺术家（建筑物画家埃马纽埃尔·德维特［Emanuel de Witte］、伦勃朗的学生，甚至维米尔）日后便转向（通常带来了更为积极的结果）被宽泛归为风俗画的创作中。我们读到有关一群荷兰艺术家在罗马崭露头角的事情。[13] 他们自称“同林鸟”［Bentvueghels］，并为自己取一些滑稽的名字，采用狂欢作乐式入会仪式，同时对古物和教会进行冷嘲热讽。他们拒绝遵从意大利画家的那些规则，并在触手可及的墙壁上留下诙谐的涂鸦。他们以这种方式自娱自乐，并拿他们所处的社会进行消遣。我们揣测他们是通过这种方式来表现其不同之处。正是本着这种克服自卑感的精神，他们尽情狂欢，行骇人之事。从另一个全然不同的角度来看，我们可以从伦勃朗的艺术特征中感受到这种压力。伦勃朗不赞同本国艺术家的艺术目标，尽管这一观点值得商榷，但是他的确无法接受诸如意大利的绘画模式。伦勃朗创作的那些令人惊叹却又怪异的绘画作品，部分源于这种冲突。外国理想和本土传统之间富有成果的相互影响是罕见的。乌得勒支艺术家如赫里特·范洪特霍斯特 xxiii ［Gerrit van Honthorst］和亨德里克·特尔布吕根［Hendrick ter Brugghen］往往被归为卡拉瓦乔的追随者。然而他们曾如此回应一位被北欧传统深深吸引的意大利艺术家：可以说是卡拉瓦乔让他们回归自己的北方根源。

我们感到意大利艺术与北方艺术之间的部分差异在于意大利艺术的优越性和荷兰艺术低人一等。弗朗西斯科·德霍兰达［Francisco de Hollanda］在一篇文章中，明确表达了意大利人对其理性权威及其艺术统治地位的自我认定，文中提及米开朗琪罗·博那罗蒂［Michelangelo Buonarroti］本人就荷兰艺术发表过一段赫赫有名的评论：

佛兰德绘画……比起任何意大利绘画……想必……更能令那些虔诚

> 者愉悦。它能吸引妇女，尤其是那些老年人和年幼者，还会吸引修道士和修女，同时还会令一部分对真正和谐毫无感知的贵族着迷。在佛兰德，他们所绘的风景画非常逼真，这类图像兴许会令你感到愉悦，并且你无法诋毁绘画对象，比如圣人和先知。他们画物品和砖石建筑、田野里的青草、树影、河流和桥梁，并称之为风景画，并在画面的一侧加几个人物，又在另一侧再添几个人物。尽管这些画面会令一些人感到愉悦，但是画家在创作过程中完全没有理性或技巧，没有对称或比例，没有经过巧妙的选择或突出重点，最后导致作品缺乏主旨和活力。[14]

紧接下来的一段文字（在研究北方艺术时，自然不会引用这段话）为米开朗琪罗苛刻的判断做了定论，并进一步为他的言论辩护："事实上，只有意大利创作的作品才称得上真正的绘画，这就是为什么我们说好画意大利造。"我们将会再次回到米开朗琪罗这则耐人寻味的宣言上。眼下我想指出一点，如果理性、技巧以及在临摹上帝的至善上存在的困难属于意大利艺术的话，那么与北方艺术相关的就只有风景、外观精准以及擅长处理诸多对象等特征了。二者之间的差异在于意大利艺术的核心和至关重要的关注点是表现人体（这便是米开朗琪罗在提及艺术的*difficultà*［**难度**］时正从事的工作），而北方艺术关注的是如实地、不加选择地表现自然界的万物。就荷兰艺术家自身而言，他们并没有真正否定这一点。北方艺术家极少表达他们对本国艺术特征的看法，一旦被问起，他们一致认同与意大利艺术之间的差异，声称他们艺术成就的源泉是自然，而非技巧。[15]

对于意大利艺术的偏倚在今天艺术史学家的著作中依然可见，他们急于证明荷兰艺术与意大利艺术一样，有自己的古典时期，并创造了重要的历史画，同时它也具有象征意味。艺术史上已然见证了各种强而有力的尝试，试图以南方的艺术形象来重新塑造北方艺术。我想潘诺夫斯基的研究从一定程度上推动了这种尝试，这种看法应该是合理的。他将阿尔布雷希特·丢勒［Albrecht Dürer］的南方艺术抱负置于北方艺术传统之上：在潘诺

夫斯基的阐述中，描绘裸体和对透视倍感兴趣的丢勒比起描绘《一大丛水草》[*Great Piece of Turf*] 的丢勒更受青睐。然而即使丢勒在描摹裸体和建筑场景时，在错综复杂的关系中偏离了正道，几乎没有体现南方的绘画观念。而他的版画——包括那幅具有沉思意味的《忧郁》[*Melencolia*]，潘诺夫斯基解释为那是文艺复兴时期天才的心境——呈现的是细致入微的观察力和描绘性画面，而这正是北方艺术的特征。潘诺夫斯基的《早期尼德兰绘画》[*Early Netherlandish Painting*] 便是基于图像学模式，这种模式最初处理的对象是意大利绘画；他认为尼德兰绘画展示的是隐藏的象征意义，也就是说荷兰绘画在其表面的写实性背后隐藏着深层含义。尽管潘诺夫斯基对意大利绘画心怀偏爱，但是他的分析常常能在讨论画面呈现和深层意义之间保持平衡。这种脆弱的平衡关系被近来关于荷兰艺术轻率的象征读解打破了。

xxiv

当下很多研究荷兰艺术的学者将荷兰艺术自身的写实主义观念视为19世纪的创造物。重新探究荷兰绘画中诸多母题与当时大众寓意画册上带有格言和文本的印刷品之间的关系后，图像学家得出一种结论，认为荷兰绘画的写实性仅仅是表面上或拟似的写实主义 [*schijn* realism]。这一观点认为，这些图画远不是在描绘"真实的"世界，而是一种逼真的抽象主义，在其欢快的画面底下隐藏着道德说教。[16] 荷兰绘画所要传达的信息被读解为**不要**轻信你所看到的东西。然而，理查德·沃尔海姆 [Richard Wollheim] 所言的"艺术的透明视角"也许并不准确，因为我认为北方图像并没有掩饰意义或在其表面之下隐藏着意义，而是表明就图像的本意而言，眼睛所见的一切便是其意义——无论它如何具有迷惑性。[17]

那么我们该如何看待荷兰艺术？我的答案是根据语境来观看。这一方法已经成为艺术与文学研究中一种广为熟知的方法。诉诸语境，我不仅是指将艺术作为社会的表征，而且也意在通过对艺术作品所处的环境、地位以及呈现等较为宽泛的文化因素进行考量，从而接近图像本身。我首先通过康斯坦丁·惠更斯 [Constantijn Huygens] 的生平及其著作为例来阐述我的观点。惠更斯是当时荷兰总督的秘书，同时也是一位多产的作家、特派员以及重要的

文化人物。他对伦勃朗才能的发现以及他本人所参与的艺术活动，长久以来都是艺术史家和文学家的关注点。从他自传中有关青少年时期的片断记录可知，艺术教育是父亲为他安排的传统人文教育的一部分。然而他所接受的科学、技术，或者（根据惠更斯本人的说法）哲学教育，其教育方式与父亲设定的课程背道而驰，他在叙述接受这些方面的教育时，是将图像与视觉以及观看方式结合在一起，尤其与新知识相结合，而新知识借助新兴的值得信赖的透视技术变得可见。惠更斯声明，并且他的社交圈也证实了这一点：相较于文本，图像是特定视觉文化的一部分。17世纪的荷兰艺术着重于观看和再现，而文艺复兴艺术强调读解和阐释。有关二者之间的差异，近来米歇尔·福柯［Michel Foucault］在其著作中向我们做了阐述。[18]这种差异在欧洲是xxv一种普遍现象。然而正是在荷兰，这种理解世界的模式在图像制作中得到了全面且具有创造性的实现。

荷兰艺术家所呈现的图画是对所见世界的描绘，而不是对某些意义非凡的人类行为的模仿。荷兰已然建立了其绘画和技艺传统，通过新兴的实验科学和技术得到了广泛巩固，这些条件保障了图画可以作为通向世界新知的一条途径。这些图画的诸多特征都有赖于此：经常缺席的定点观者，似乎世界先于人进入画面（当我们观看勒伊斯达尔［Jacob Ruisdael］①的全景式风景画时，作为观者的我们应居于何处是一个难以回答的问题）；比例的巨大反差（在没有参照物的前提下，一头庞大的公牛或奶牛赫然置于远处一座小小的教堂钟楼前，这情景着实令人发笑）；预设画框的缺失（荷兰绘画描绘的世界常常像是作品的边缘被切开，或者反之边缘被无限延伸，仿佛画框是事后的想法，而不是预先设定好的工具）；图画给人一种强烈的世界外相的感觉（正如一面镜子或一幅地图，但不是一扇窗户）；在这个画面中，文字和对象都可复制或书写；对再现技艺的强调（威廉·卡尔夫［Willem Kalf］的作品将技艺展现得淋漓尽致，画家在画瓷器、银器，或手工业者制作的玻璃器

① 又译作雷斯达尔。——译注

皿以及自然界的柠檬时，反复实践技艺），其结果便是我们很难在荷兰艺术家作品里找到正统学术训练中所谓的风格发展轨迹。即使是最天真的观者也能从凡·艾克到维米尔的北方艺术中看到一些延续性，我将时不时地回顾从17世纪至早期北方艺术作品中的相似性。然而，以瓦萨里的艺术发展史作为写作模式的荷兰艺术史还未出现，我想荷兰艺术史也不应以这种模式进行撰写。这是因为荷兰艺术史本身并不具有一种循序发展的传统，也不具有意大利艺术史所具有的那些特征。就艺术而言，意大利意义上的艺术史是一种特例，而不是一种规则。大部分艺术传统记录的都是文化中留存和延续下来而非日益变化的东西。那么我所从事的研究对象就不是荷兰艺术的**历史**，而是荷兰的**视觉文化**——我借用迈克尔·巴克森德尔创造的这一术语。

在荷兰，视觉文化是社会生活的核心。我们兴许可以这样说，眼睛是自我呈现和视觉经验的重要工具，也是自我意识的核心模式。倘若说戏剧是伊丽莎白时期英国充分展现自我的舞台，那么图像之于荷兰就扮演着同样的角色。不同的形式显示了两种社会之间的差异。在荷兰，倘若我们的眼光超越平常所谓的艺术范畴，我们便会发现图像无所不在。它们可以是书本里的图画，挂毯上的编织图案，或餐布、瓷砖上的图画，当然还有墙壁上的装饰画。任何东西都可以入画——从昆虫、花卉到真人大小的巴西土著人，到阿姆斯特丹居民的家居装饰。荷兰印制的地图描绘了整个世界和欧洲。地图册是一种以图像形式传达历史知识的重要手段，当时历史知识的广泛传播要归功于荷兰。荷兰地图册的版式于17世纪由威廉·杨斯基·布劳［Willem Jansz Blaeu］扩展到对开本12册，到了19世纪凭借其声望，扩展到印刷版彩图全集。这其中涉及图画模式和社会功能。在其他国家，一场战争会以一幅巨型历史画的形式表现出来，再呈给宫廷和国王，而荷兰人就发布一则大众喜闻乐见的新闻地图。这种不同的再现模式反映出不同的历史观念。其中一种再现模式是与意大利绘画中的英雄行为联系在一起，并尊崇独特事件，而另一种再现模式里则不然。

xxvi

关于此书所涵盖的内容，我已经谈了许多。现在我也许应该说说此书未

涉及的内容。此书没有直接讲述太多关于宗教主题的内容，然而我谈论的荷兰视觉文化，没有任何地方是有悖于荷兰宗教观念的。事实上，我认为可以借用宗教观念来转移当下对教条的关注度，由此将关注点转移到社会实践上来。迄今艺术一直与教条或规范勾连，借此来控制人们的行为。另一方面，我将宗教同知识观和世界观联系在一起，知识观和世界观显然深藏于带有宗教意味的秩序之中。

尽管绘画兴盛于新教国家，但是我所关注的荷兰绘画现象，从很多方面来讲，早于新教改革运动［the Reformation］。在17世纪的荷兰，无论宗教改革，还是人与人之间的宗教信仰差异都无助于理解艺术的本质。关于加尔文教派在世俗主题和道德象征意义上的影响，我们必须反驳一种观点，即图像的核心地位和对图像的信赖似乎有悖于最基本的加尔文教义——对文字的信任。这种观点显然获得了图像相对缺席的苏格兰长老会和新英格兰加尔文教派的支持。就宗教对社会自身观念和更大范围的大千世界所产生的普遍影响而言，求助于宗教比起以艺术来检验宗教教义似乎是一种更具成效的方法。我们所需的只是一部有关荷兰宗教（以及荷兰社会）的社会史。与欧洲其他国家相比，我们不得不考虑一些事实，如荷兰完全不存在宗教偏见和宗教侵略（在1618年爆发多德雷赫特［Dordrecht］宗教会议之后）。在英国因行为和信仰问题而引发的暴动、迫害，甚至极刑等，在荷兰极为少见。当这类事件发生时，在艺术家和作家中间也没有引起强烈的反响。荷兰人似乎不像其他欧洲人那样，因社会或上帝方面的观念冲突而遭到威胁。最近有一项关于艺术中此种特权现象的研究，文中指出桑雷达姆的教堂肖像画具有普遍性：他调整了教堂的拱门，将不同的建筑风格融于一体，由此消除了历史和宗教上的差异。[19] 宽容具有现实的一面，正如在荷兰与西班牙处于持续不断的冲突时期，荷兰商人坚持与敌国做生意，由此保障了商业正常发展。卡茨神父［Father Cats］撰写的那些极受欢迎的风俗图画书便可以从这一角度加以理解，它们已然引起了艺术史家和其他领域学者的关注，被视为荷兰人在行为道德问题上秉持兼容并蓄态度的明证。卡茨常常被视为教义道德学家，相较之下，

xxvii

他更像一位社会行为的分类学家。荷兰艺术与这些观念息息相关。绘画记录或再现行为。它们是描绘性的，而不是预先设定的。在对这两种绘画模式进行区分，描绘每一个对象——可以是一个人、一朵花，或者某类行为——使其为天下人所知时，时常让人感到压力。然而，急于明确二者之间的边界时，又伴随着一种游走于边界的悠然自得。众所周知，荷兰艺术总是屈从于混乱的生活。文化和社会界限是西部城市［the urban West］概念的基础，它将城市与乡村，或妓女与妻子进行了区分，而这种界限在荷兰艺术上变得莫名地模糊不清。

继第一章关于康斯坦丁·惠更斯之后，此书接着阐述了如下内容：第二章通过分析视觉和观看的当代概念，尤其是借助开普勒对眼睛的分析，将论述转向荷兰的绘画模式，讨论了何谓荷兰绘画这一问题。第三章处理的是图像在文化中的地位，尤其是创作和观看的权威性地位。此处我将通过约翰·阿莫斯·夸美纽斯［Johann Amos Comenius］和培根［Francis Bacon］的相关著作以及英国皇家协会［English Royal Society］的项目，阐述教育、知识以及技艺等概念。在这些文献中，我们发现荷兰艺术家常常会将绘画内容转述为文字。第四章的主题是荷兰绘画中的地图绘制动力，由此产生了荷兰风景画中的特殊类型。第五章论述方向稍有转变，转移至所谓的视觉文化，阐述荷兰图像中的文字地位。

最后我指出两点，以期最大限度消除任何可能的误解。有些人兴许会提出异议，认为本书没有完全展现意大利艺术，或者认为我忽略了各国艺术之间的相互影响，从而夸大了欧洲艺术之间的差异，对此我想说他们可能错会了我的意图。我既无意于滋生沙文主义，也不想树立或维持新界线，而是希望学界对艺术的异质性引起关注。关注北方绘画的描绘模式兴许会对我们深深扎根的学科方向发起挑战，从而打破意大利文艺复兴艺术的观看方式所提供的一般性规则。

此书并不是对17世纪荷兰艺术的一次全面考察。某些特定的艺术家和特定的图像类型会得到更多的关注，而对有些艺术家和图像类型鲜有评论或完

全不做评论。在我看来，那些重点关注的艺术家和作品最能体现荷兰艺术最基本的特征。我认为强调这种描绘性艺术并不是因为它举足轻重，而是因为它对理解荷兰艺术具有至关重要的作用。我想日后的研究，比如对重要艺术家和艺术类型，如对杨·斯滕［Jan Steen］或团体肖像的研究都将从中受益，但我在此书中并没有涉及对斯滕的研究。为了进一步探究和紧扣荷兰艺术的观看方式论题，我在结尾处简述了当时两位最伟大的艺术家，其中一位是鲜明体现荷兰描绘性艺术的维米尔，另一位则是一直与这种艺术特性发生冲突的伦勃朗。

第一章

康斯坦丁·惠更斯与《新世界》

在17世纪的荷兰，有关艺术的文字阐释少之又少，这是一件老生常谈的事情了。倘若你想知道荷兰人是如何看待他们创作和购买的绘画作品，以下资料便是最后的救命稻草了：较之于鲁本斯的上百封信，伦勃朗仅留下七封信；借助家庭法律文书才能间接一窥维米尔的状况；本土艺术家名单，偶尔附加几句评论便是对艺术家的详述了，而这些名单也只是为纪念某些城市而发行的出版物中的一小部分内容。至少从名义上而言，荷兰的理论文献是由尼德兰之外的法国和意大利的艺术概念发展并付诸实践的。我们手头关于作品委托方面的资料很少，因为大部分作品都是为某个市场，若情况更好些的话，为几个市场而服务。这些艺术品或从画家工作室直接售出，或经露天集市的摊位卖出；倘若它们是以印刷品的形式面世的话，那么便是书商以地图、书籍以及版画的形式进行交易。艺术作品根据主题类别（比如**风景**、**厨房**、**宴会**，或者**聚会**）进行编目，这种记录方式几乎无法让人了解作品是如何被感知、使用，或理解的。荷兰艺术往往独立于文本，而文本正是历史画创作的基础，这一事实也使得荷兰艺术不受评论的支配。雷诺兹曾对荷兰艺术表达了极大的不满，认为观者无法从荷兰绘画中读出一个故事来，而只能观看。尽管书与画隔了一层，但是荷兰徽志书中的题词仍然吸引现代阐释者，其中

一个原因是它们为那些原本无声的艺术作品提供了一个文字的读解路径。[1]

在康斯坦丁·惠更斯的著作中，我发现丰富得惊人的证据，由此可以了解荷兰人是如何构思图像的。长久以来，艺术史家引用惠更斯《自传》[*Autobiography*]里的内容阐释其观点，因为此书很早就表达了对伦勃朗的激赏，谈论了对当时荷兰艺术家的品味。然而他们忽略了此书和惠更斯其他著述中对另一类型图像的关注。康斯坦丁·惠更斯（1596—1687年）是新荷兰共和国第一任总督秘书的儿子，此后他接掌了其父的这一职位。[2]他将服务国家和宗教正统思想与多种知识和艺术技能结合在一起。在托马斯·德凯泽[Thomas de Keyser]（图1）为惠更斯绘制的一幅肖像画中，人像旁边的桌子上放着鲁特琴、地球仪、指南针以及建筑规划图，这些物件仅代表惠更斯众多兴趣和成就中的寥寥几种。惠更斯接受过古典教育，是一位作家、诗人、多恩[John Donne]著作的译者，并且他拥有一个私人藏书室，面积几近法国国王藏书室的一半。他周游各地，年轻时曾在英国国王面前弹奏过鲁特琴。他对艺术和当代科学兴趣浓厚又直接激励了他那位声名显赫的儿子克里斯蒂安·惠更斯[Christian Huygens]的事业。惠更斯可不是荷兰的一介凡夫俗子。然而赫伊津哈[Johan Huizinga]曾声称，若要了解荷兰，你必须读惠更斯的作品——他的这一声明是有道理的。阅读惠更斯的作品，让人印象深刻的与其说是作品内容的崇高性，还不如说是丰富性。惠更斯的著作包罗万象，而这也正是他当时所处世界的面貌。

1629年，惠更斯33岁。此时他仅仅走过了漫长人生的三分之一，就在这一年他决定安定下来。这本以拉丁文所写的自传，一直与其他文稿夹杂在一起，从未出版，直到19世纪末才得以发现。[3]从他的叙述中可一瞥惠更斯的家庭及其在父亲的安排下所接受的国际化、贵族式教育。因此绘画训练与语言、文学、数学、骑马，甚至舞蹈都在其受教育的范畴之内。从某些方面而言，惠更斯的这本自传像是一本教育手册。它与同时代的自传有所不同，比如在贵族作家凯内尔姆·迪格比爵士[Sir Kenelm Digby]的自传里，他轻视教育，



图1　托马斯·德凯泽，《康斯坦丁·惠更斯和他的随从》，1627年

取而代之的是全心投入生活的浪漫奇遇中。然而惠更斯在接受主题教育的同时，抓住机会写下各种私事及与主题教育无关之事，这也是他的自传中最有趣的片断。[4]

在一段被经常引用的文字中，知识和艺术之爱同一种沙文主义融合在一起。惠更斯在字里行间谈及他的艺术教育，继而谈到他那个时代的荷兰艺术和艺术家。[5]在谈及他本人的艺术训练时，他尤其抱怨道，他选中的艺术家、家族的老朋友兼邻居雅克·德戈恩二世［Jacques de Gheyn II］不愿意担任他的老师。正因如此，他失去了对树木、河流、山丘及诸如此类对象的形状及其他特征进行速写的机会，而这种技巧北方人（惠更斯客观地声称）甚至胜于前人。为此惠更斯只能跟随一个名叫洪迪厄斯［Hondius］的版画师学画，而洪迪厄斯画笔下僵硬又刻板的线条更适合再现圆柱、大理石以及静止不动的物体，却不适合再现运动的物体，如禾草和落叶，或废墟之美。他在评价荷兰艺术家时，肯定并特别赞颂了北方肖像画家和风景画家的技巧。他敏锐地指出，北方艺术家甚至可以再现太阳的温度和微风拂动。然而，在颂扬这种逼真再现的独特成就时，惠更斯从未质疑更为古老的、已然确立的艺术传统。尽管他对荷兰画家充满好“感”，但是他将鲁本斯奉为其所在时代最伟大的艺术家。

这就告诉我们一些关于荷兰北部的政治观，即在一个荷兰人眼里，身居佛兰德的鲁本斯属于本土艺术家。惠更斯在《自传》中除了表明他对鲁本斯的欣赏之外，还透露出他的艺术观。显然他将所谓的历史画视为艺术成就的最高形式。另值得注意的是惠更斯将伦勃朗视为未来的伟大艺术家——无论是从伦勃朗绘画才能的特质性上，还是就他大器晚成而言——从伦勃朗早期作品中几乎看不出他具有如此巨大的潜能。然而这一判断仍然切合惠更斯对历史画的偏爱。他曾夸大其词地声称，古希腊和意大利艺术兴许会被荷兰磨坊主乳臭未干的子孙超越。他的此番声明不是在反驳而是要接受当时被视为伟大艺术传统的主张及其所取得的成就。按照这一看法，他建议伦勃朗去意大利见识一番与拉斐尔和米开朗琪罗同样出类拔萃的艺术家，但没能说

服伦勃朗。惠更斯鞭辟入里地分析了伦勃朗的表现力和他工作室同事利埃旺［Lievens］笔下人物所具有的艺术力量之间的区别，而他内在所依据的正是被习惯性讨论的伟大传统。惠更斯常常依据这些观点行事。17世纪30年代和40年代，他代表总督与伦勃朗商讨如何再现基督受难的系列作品；在17世纪中期，他又联合古典主义发起人建筑师雅各布·范坎彭［Jacob van Campen］，开展寓意画装饰工程，以此来歌颂豪斯登堡［Huis ten Bosch］的奥兰治王室［the House of Orange］。

这种传统艺术观只出现在惠更斯讲述其艺术教育和同时代艺术家的篇章中。《自传》的其他内容从未引起艺术史家的关注。关于艺术的长文摘录于新近发现的附有荷兰语译文的残余手稿，这是即将出版的手稿的第一部分内容。这是在整个拉丁语文本出版前，出于艺术史家的利益而特意准备的。新近出版的荷兰全译本包括了一则附录，内容是作为艺术评论家的惠更斯，这则特别的附录也是基于《自传》的这一特殊章节。[6]然而，如果我们读了《自传》其余部分中关于图像是如何产生以及画家是如何作画的内容的话，那么我们就会发现一些惊人的东西。惠更斯采取了一种完全不同的立场来看待一般性的传统，并向我们提供了一种关于荷兰图画性质的不同理解。正因为惠更斯是一位有着古典倾向的人文主义文化名人，他的另一面才显得格外引人注目。如果图画正是我们感兴趣的对象，那么在我看来，荷兰人在图画制作方面是超群的，从广义来讲，他们的创作与惠更斯在非人文主义、科学方面的思考是一致的。

《自传》中有一篇充满溢美之词的文章，惠更斯在文中表达了对同时代两位人物，即弗朗西斯·培根和科内利斯·德雷贝尔［Cornelis Drebbel］作品的赞美之情，并把二位尊称为重要的思想家：

我以敬畏之心仰望着这两人，他们对我所在的时代中那些无益的观念、法则及格言做了极为精彩的评论，正如我之前所言，这些东西属于古人。 5

[Veterum, quae dixi, inanium notionum, theorematum, axiomatum censores praestantissimos duos aetate meâ suspexi.] [7]

惠更斯曾三次游访英国，在其中的一次旅途中，他遇到了自己无比尊崇的英国哲学家和荷兰实验者。这两位人物与他父亲为其安排的教育计划相去甚远。惠更斯甚至有时还要在其父亲面前为德雷贝尔辩护；在他父亲眼里，德雷贝尔就是一个巫师。德雷贝尔是一位发明家，同时又是一位时常出入英国王宫的表演者，确实是一位奇人。[8]他制造了显微镜，设计了一台所谓的永动机，发明了一台自动演奏的古钢琴，建造了一艘潜水艇并借此潜入泰晤士河以博得王室的欢心和惊叹。不过当他试图将此作为武器，抵御法国人在罗谢尔的围攻 [the siege of La Rochelle] 时，却遭到了失败。在他所处的那个时代，他的身份时而是巫师，时而是实验者；他留给同时代人的印象或是不正直、不值得信赖的人，或是神奇且富有创造力的人，总之不是骗子就是发明家。这与我们讨论的荷兰艺术不无关系，因为当时惠更斯认为德雷贝尔是一位值得尊敬的人，他的发明令人惊叹，而鲁本斯对他则流露出怀疑和轻视。这位佛兰德画家鲁本斯在一封1629年写给与他在古物和科学领域志趣相投的好友、著名学者佩雷斯克 [Peiresc] 的信中，谈及他在伦敦大街上见到德雷贝尔时的情景。鉴于他的仪表及工作性质，鲁本斯巧妙地暗示，德雷贝尔更适合远观而非近看。与惠更斯不同的是，鲁本斯认为永动机是无稽之谈，同时他对显微镜完全没有兴趣。不过，鲁本斯保持着一贯的绅士作风，评论点到为止，并指出一个人的言谈须谨慎，不可听信公众谣言去随意批评自己不认识的人。进一步来说，无论是德雷贝尔其人还是他的实验都丝毫引不起鲁本斯的兴趣。德雷贝尔注重技术操作的世界观与鲁本斯从文本和历史的角度审视世界的做法形成了鲜明的对比。[9]

德雷贝尔与荷兰艺术世界之间的联系由来已久。青年时期，他就曾在哈勒姆跟随上代人中一位顶尖的艺术家亨德里克·霍尔齐厄斯 [Hendrick Goltzius] 学习绘画，并娶其小女为妻。1597年，他绘制了一张其家乡阿克曼



图2　雅克·德戈恩，《寄居蟹和巫术》（铅笔、墨水、水彩），法兰克福州立美术馆

[Alkmaar] 的地图，同时他转向设计钟表、供水系统以及烟囱，这些设计图比起前人有了明显改善。艺术与试图以新实验技术控制自然之间的联系在荷兰有着良好的根基。然而，这种尝试有时令人怀疑。在赞扬德雷贝尔实验的同时，惠更斯痛斥霍尔齐厄斯称炼金术为“疯狂”实验的调侃态度。奇怪的是，他完全没有提及德戈恩在具有类似争议性的研究领域里所具有的兴趣。真实与虚假之间的界限总是难以区分。我们在德戈恩的作品中发现多个图像并置的例子，这似乎在揭示这一问题。比如，一只描绘精细的寄居蟹与女巫午夜狂欢的图像并置，从图画的角度来看，这是将好奇心与想象力置于一种复杂的关系中（图2）。　6

惠更斯在叙述其借助德雷贝尔的显微镜进行观察时，对德雷贝尔的推崇达到了顶峰。他写道，人们通过透镜观察对象时，一开始什么也看不到。（事实上，这是对17世纪手持显微镜的微型且不完美的透镜的客观记录。）接着当

他们看到了难以置信的事物时，便会惊叫。这是自然的一个新舞台，事实上是另一个世界。惠更斯写道，要是德戈恩活得久一些，他便能以精细的笔触描绘透镜下看到的微小生物或昆虫，然后他便可以参照素描图进行雕刻，并将作品汇集成书，书名可定为《新世界》[*The New World*]。

> 事实上，客观物质的分类至今仍止于原子范围，因为人类的肉眼无法看到原子，而现在它们可以如此清晰得展现在观察者的肉眼之下，即使是那些毫无经验的人们都能看到此前从未见过的东西。他们一开始抱怨看不到任何东西，但是过了一会儿，当他们亲眼看到那些神奇的物体时，不禁惊叫起来，因为这关乎自然的一个新舞台，是另一个世界；倘若我们尊敬的先驱德戈恩活得久一些，我相信他定能推进这一观点，而这种观点也是我一开始敦促人们（并无有违他们的意愿）去理解的，即以纤细的铅笔描绘那些微小的物体和昆虫，然后将这些素描图汇集成书，并取名《新世界》，并将书中的图例用金属雕刻出来。
>
> [Corpora nempe, quorum inter atomos hactenus aestimatio fuit, omnem humanam aciem longe fugientia, inspectanti oculo tam distincte obiecit, ut, cum maxim vident imperiti, quae nunquam videre, nihil se videre questi primo, mox, incredibilia oculis usurpare clamitent. Revera enim istud novo in theatro naturae, alio in terrarium orbe versari est et, si Geinio patri diuturnior vitae usus obtigisset, aggressurum fuisse credo, quo impellere hominem non invitum coeperam, minutissima quaeque rerum et insectorum delicatiore penicillo exprimere compilatisque in libellum, cuius aeri exemplaria incidi potuissent, Novi Orbis vocabulum imponere.][10]

7

惠更斯通过透镜进行观察，并呼吁将所见之物描画下来。他号召技艺精湛的艺术家将显微镜透镜之下看到的东西记录下来，说明惠更斯认为图画具有描绘的功能。图画不是与公认的、空洞的知识捆绑在一起，而是与单个事

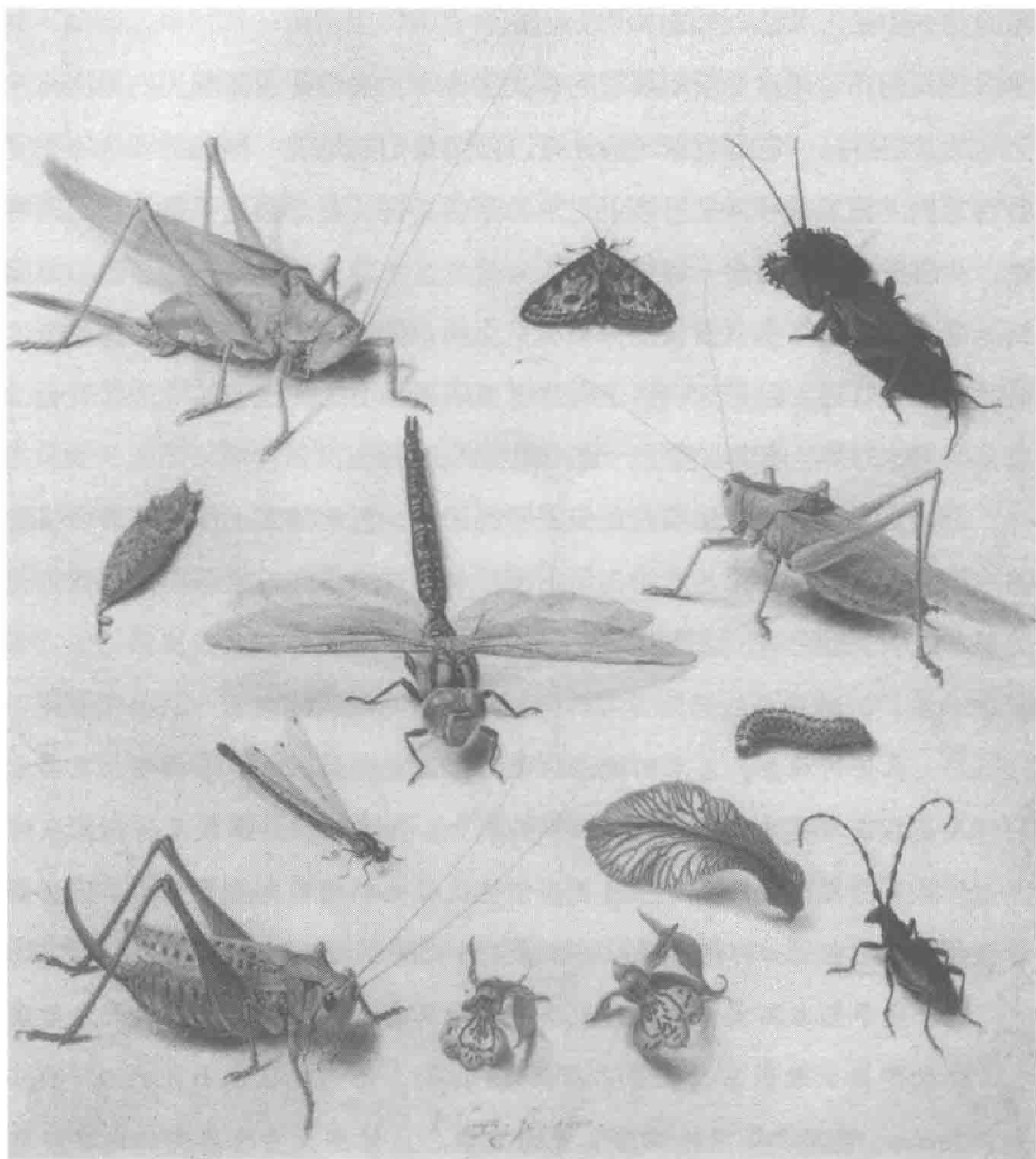


图3 雅克·德戈恩，摘自一本素描书上的图页

物的新面貌联系在一起。德戈恩作为一名艺术家，他以精细的笔触刻画动植物（图3），而惠更斯试图将艺术家的技艺与新兴光学技术及从中获得的知识联结起来。令我们这些观者感兴趣的是，惠更斯在一幅图画中找到了新技术和图像知识之间的直接联系。德戈恩的技术是以特定的图画和视觉观念为理论支撑的：我们画所见之物，反之，去看即去画。观看与绘画技艺之间所设

8

想的同一性在艺术家的图像中得以实现。

当我们在考虑惠更斯所期望的那类图像时，我们是在提醒人们关注荷兰艺术的某些特征，它们看似平淡无奇，以至我们总是以一种理所当然的态度看待它们。艺术也可以是透镜下记录的图像，这一观念触及了荷兰艺术的特性，从而使评论者得出一种结论，认为荷兰艺术是对世界精彩而又耐心的描绘。德戈恩受此吸引去描绘镜头下所见之物，仅凭这一例子不足以构成概述荷兰艺术的基础。但是这一例子以及惠更斯著作中的其他相关段落都表明一点，即当时的荷兰图像占据了一定的荷兰文化空间。

正如克利福德·格尔茨向我们表明的那样，艺术是文化体系中不可或缺的一部分。格尔茨认为艺术的在场不是一个绝对的事实，能够在行之有效的美学术语中引起回响，而是带有特定的地域性。

> 在任何社会，艺术的概念从来都不是完全局限于美学内部，事实上只是勉强与美学沾边。纯粹的审美能力，即采用何种形式及技巧带来何种结果，其提出的主要问题是如何将这种纯粹的审美能力置于其他社会行为模式中，如何将其融入一种特定的生活方式的肌理中。而这种定位，这种赋予艺术品文化意义的做法一直都具有地域性；艺术在古代中国或古代伊斯兰教国家，在普韦布洛［Pueblo］西南地区或新几内亚［New Guinea］高地都不是一回事，无论它在传达情感力量所具有的内在特质如何具有世界性（我无意否认这一点）。人类学家期望艺术在精神信仰、类别系统，或不同民族的亲属结构上体现出多样性，这种多样性不仅体现在直接的形式上，而且还体现在发扬和例证艺术所具有的世界性上。这种多样性已经扩展到击鼓、雕刻、歌唱以及舞蹈上。[11]

荷兰艺术缺乏一种特殊的话语，兴许这是一种伪装的恩赐，因为这种状态促使我们从艺术外部去探寻关于艺术的社会地位、作用以及意义的线索。这恰恰是惠更斯的《自传》及其另一些著作可以帮助我们的地方。它们提供了一

种可能性，可以对一种特定的具有特殊性质的文化进行定义，而在这种文化中，图像占据着极为重要的地位。惠更斯在表明视觉形式与文本知识较量时所获得的新权威时，他也表明了图像在当时拥有首要地位的一个原因。然而，图像在充当这一角色时呈现的各种形式及其在这一过程中展现出来的各种特征都有待考量。

惠更斯透过德雷贝尔的显微镜进行观察，并宣称发现了一个新世界，由此结束了全书。他在结语中表达了自己的愿望，希望读者能够从他们的对话，也是他平生最有趣的谈话中获益。惠更斯写下这些文字时，年纪尚轻，丰富多彩的未来生活还在等待着他。然而他在此所流露出来的兴趣与我们对一位受过良好教育的人文主义者的期待大不相同：作为人文主义者，他深谙古典语言，引经据典，并颂扬鲁本斯；而在《自传》结尾，艺术家及其艺术并非与崇高的神话、优美的人体以及历史画的表达姿势联系在一起，而是与所见世界、通过观看而非阅读所知的世界紧密相连。 9

无论是此处提及的著作还是其他种种，惠更斯从未感到人文教育的目标与自然新知识之间存在着冲突，正如他从不在历史画和我所称的描绘性艺术之间设置冲突。他惊呼从德雷贝尔的透镜中发现了一个新世界后，紧接着写道：

> 我们总是自觉地、毫无保留地崇尚无限的智慧和造物主上帝的神力，除非我们厌倦了自然的奇观。时至今日，自然的神奇之处对每个人而言都已显而易见——因为通常而言，通过频繁的接触，我们对自然越发熟悉，对自然的好奇也随之减弱——于是我们被带到自然的第二个宝库，在伟大创造者［the Great Architect］同样精心的劳动中，我们看见了最微小、最不起眼的生物，到处都是不可言喻的壮举。
>
> ［Infinitam Creatoris Dei sapientiam ac potentiam venerari nullâ re magis adigamur, quam si, satiati obviis cuique hactenus naturae miraculis, quorum, ut fit, frequenti usu ac familiaritate stupor intepuit, in alterum hunc naturae

thesaurum immissi, in minimis quibusque ac despectissimis eandem opificis industriam, parem ubique et ineffabilem maiestatem offendamus.][12]

惠更斯出于传统神学的缘故，对整个新科学事业抱有非同寻常的乐观精神。他确信上帝的伟大计划在显微镜和望远镜的帮助下，定能得到更为充分的展现。

这种笃定的情感让我们想起思想家培根，惠更斯对他的仰慕之情仅次于德雷贝尔。惠更斯认为现代与过去的不同之处在于古人对现代知识和成就一无所知。从这层意义上来说，惠更斯也是一位培根主义者。惠更斯在其《自传》中或以约翰·多恩布道的崇高性为例，或以透镜的新技术为证，不断触及这一主题。尽管惠更斯接受的是古典教育且酷爱古代作家，但是他提醒世人，不要以古人的思想约束自己的精神。他从培根的《伟大的复兴》[*Great Instauration*] 中引用了相当长的一段文字来说明这一观点：

我们除了受到大众共识——可以说，它是以时间判断为根本——的影响外，我们所依赖的思想体系很大程度上具有欺骗性和不可靠性。因此从很大程度来讲，我们并不知道在不同时期和不同地区，科学和艺术中哪些东西已然引起了我们的注意，哪些东西已然公之于众，而个体参与了哪些科学和艺术行为，而那些由个人承担的研究，就更加无从知晓了。

10

[Praeterquam quod consensus... iam inveterate tanquam temporis iudicio moti, ratione admodum fallaci et infirmâ nitimur, cum magnâ ex parte notum nobis non sit, quid in scientiis et artibus, variis saeculis et locis, innotuerit et in publicum emanârit, multo minus, quid a singulis tentatum sit et secreto agitatum.][13]

惠更斯以一种出其不意的逸事方式，引出古人与现代人相类比的话题。

他写道，自16岁开始，为了看清楚眼前的东西，他不得不戴上眼镜。我们从他的肖像画中对其相貌已经了然于心：双眼间距宽，眼球凸出，这样的眼睛说明视力很弱。令他欣喜的是，惠更斯在文中描述了他的发现（这一描述日后也得到了证实），眼镜完全是一种现代发明。我们大可赞颂古物，但是这种发明是古人一无所知的。在一篇长文《眼镜漫谈》[“digression on eyeglasses”]中，惠更斯从人文主义者的角度，叙述了透镜的历史和使用状况。他指出，诸多其他一些风俗、艺术以及科学对古人而言闻所未闻，而现今都已公之于世。关于这一点，惠更斯继续从他的眼镜话题谈到其对现代光学和地理的简短评价（尽管误导了读者）。他对古物学说和现代科技发明进行了比较，这与他称赞培根和德雷贝尔属于同一主题，听起来观点明晰。[14]

当然，以这种方式表达古代与现代之间的区别，在当时绝非惠更斯一人，但其观点与他人有着鲜明的区别。在旧与新、技艺与理论，即构成所谓的17世纪科技革命复杂的喧嚷声中，有两条路径异常突出：一是由培根倡导的观察实践和实验实践（从经验的原意来说），二是新兴数学。无论我们如何评判这两个方面的创举或成就，显而易见的是惠更斯注重的是前者，这也是令他感到愉悦的东西。从这一点上来说，他与其同胞的看法是一致的。他的儿子克里斯蒂安也脱离了旧传统，在法国做了与其父亲相同的事情。[15]这一问题不仅涉及知识层面，而且也关乎社会。它关涉到你所认识的一类人和你所生活的世界。

惠更斯在艺术上的兴趣大体与其整体修养有关。一项重要的研究曾指出，正是因为这种教育才将惠更斯与英国及带有英国色彩的东西紧紧捆绑在一起。A. G. H. 巴克拉克[A. G. H. Bachrach]认为：“康斯坦丁爵士[他在1622年受封爵士]……是为数不多的通晓英国和荷兰两个世界的人物之一，而这两个世界在各自领域都卓越不凡——英国是音乐和诗歌的王国，荷兰是绘画的王国。”[16]这位荷兰学者强调惠更斯学养中高尚、贵族及传统的一面，而一位美国学者、已逝的罗莎莉·科利[Rosalie Colie]揭示了其另一面，惠更斯家族拥护现代思想家和新技术，反对传统学识和传统艺术，他们的世界里既有培根，

也有“地位低下，学识却不低”的德雷贝尔，科利如此指出。惠更斯拥有一座那个时代伟大的私人图书馆，并且他收集透镜，从英国归国时还带回一台暗箱，同时还赞助列文虎克［Anthony van Leeuwenhoeck］及皇家学会。这些兴趣同样将惠更斯和英国及具有英国色彩的事物捆绑在一起。这两个国家在以视觉和技术为导向的文化方面同样了不起，尽管正如我们将看到的那样，英国更多的是文献上的贡献，而荷兰的成就在于图像。

11

惠更斯并不反对将艺术视为传统价值的传播媒介。《自传》中有很大篇幅都在讲述惠更斯本人的艺术教育和荷兰艺术家作品的详细目录，这便是例证。然而，他也认为图像是记录所见世界里新知识的最具体的方式。因此，用培根的话来说，图像与知识的进步紧密相连，从中可表明惠更斯明确反对视艺术为往昔遗传下来的智慧。

对这一观点最充分的阐述是惠更斯那本伟大而又令人动容的《日常记事》［*Daghwerck*］。[17] 这是一首长而复杂的诗，逾两千句，除诗句外还附有散文体评论。自1630年开始，惠更斯便着手写作此诗，记录他与妻子苏珊娜［Susanna］的日常生活，以此赞美她，并将此诗献给她。《日常记事》可视为《自传》教育内容的升级版。然而，此次教育由其本人担纲，为其妻子安排教育内容。在这个过程中，他将新科技发明带进家庭，并与妻子分享其中的乐趣，一起受教，互相惊叹。如果1637年苏珊娜没有因分娩造成悲剧性死亡的话，惠更斯会继续以诗歌的形式详细记录下其日常操持的事务和趣事、运动、园艺、音乐、绘画等与他们的生活有关的内容。惠更斯在《自传》中结束了与德雷贝尔的对话，在《日常记事》中以其妻子为对象再续前话。此书将我们带入一个显微镜和望远镜的世界，并且领略到有关人体和医药的研究，却在绝望中戛然而止。

这首诗歌极具荷兰色彩，因为诗是以惠更斯本人的居所和婚姻作为生活的核心画面，甚至惠更斯对新科学可能带来的影响都持平静态度，从中也可看出某种荷兰味。惠更斯设置的诗歌场景令我们想起了北方艺术中常见的房子、家庭和家人图景，如从凡·艾克或康平［Robert Campin］笔下的圣母马

利亚家庭式寓所到17世纪的室内景象。正是在他本人舒适、封闭且私密的家庭环境里，才能感受经验并心领意会。这种环境无疑决定了有关人类经验本质的定义和理解。假如说《自传》使惠更斯穿越海峡来到英国，那么《日常记事》便是将世界带到他的家中。《日常记事》将宇宙观引入家中，如同荷兰的一个习俗，总是用世界地图来装饰房间的墙壁，我们在之后的章节里会讲到这一点。

惠更斯所雇的一位为妻子做实验记录的人曾说过以下这段话，其中隐含的意味更多：

> 我有一则愉快的消息要带给你，正如在一个漆黑的房间里，阳光透过一块玻璃，我们便能看见屋外的景象（尽管影像是倒置的）。
>
> [Hebb ick aengename niewe tijdingen, ick salse u binnens huijs voorbrenghen, gelijckmen in een duijstere Camer door een geslepen Glas bij sonneschijn verthoont 'tghene buijtens huijs om gaet, maer aeverechts.][18]

12

这便是惠更斯为其诗歌的某个段落所做的散文体注释，意指他将一则消息带给家中的妻子，这种方式甚至与透镜将外面世界的景象带进屋内的做法相一致。诗句的注释清楚地指出，这块透镜指的是一个暗箱——字面意思是“暗室”。这种设备的通用名称是暗箱，通过这种设备，光可以透过一个孔（里面常常会放置一块玻璃透镜）进入一个盒子或暗室，然后将外面世界的图景投射到一个物体的表面上（图18、图23）。这种设备的原理与照相机相同，但是无法保存图像。这符合我们对惠更斯的了解，即他会借助暗箱将外部世界的知识带给妻子。它是“新真理，青天白日里的新生物”[de nieuw-geboren Waerheit / Niewgeboren inde klaerheit / Van des middaghs hooghen dagh][19]。知识以图画的形式出现。惠更斯对暗箱的着迷可追溯到1622年在伦敦逗留期间，当时他拜访了德雷贝尔。据悉这种仪器已有几百年的历史并以其他不同形式存在，在16世纪和17世纪是全欧洲的新奇之物。其他人对这件仪器的兴趣是由

于天文学和戏剧的关系，而惠更斯对它的兴趣纯粹出于图画的角度——这是他和荷兰同胞共同的兴趣。暗箱的成像能力令惠更斯惊叹，也让德戈恩着迷。惠更斯在写给父母的家书中，惊呼德雷贝尔的设备所投射的图像美得令人惊叹，这封家书成为公认的现代时期研究荷兰人使用暗箱情况的一部分。

> 我家里还有德雷贝尔发明的其他仪器，它们在暗室里制造出惊人的图像投射效果。它的美几乎无法用语言来描述：相较而言，所有的绘画都是僵死的，而这里所呈现的是实物本身，或者某种更为高贵的东西，要是还附带文字，那该多好。形体、轮廓以及运动在此融合，这种相融的方式令人感到愉悦。
>
> [J'ay chez moy l'autre instrument de Drebbel, qui certes fait des effets admirables en peinture de reflexion dans une chamber obscuer: il ne m'est possible de vous en declarer la beauté en paroles: toute peinture est morte au prix, car c'est icy la vie mesme, ou quelque chose de plus relevé, si la parole n'y manquoit. Car et la figure et le contour et les movements s'y recontrent naturellement et d'une façon grandement plaisante.] [20]

此种图像对画家来说是一种实实在在的挑战，但是它同时也为艺术家的创作提供了某种模式。尽管惠更斯在别处曾建议应将暗箱的这一用途作为图像创作的一种重要捷径，但是此处他的兴趣点在于暗箱投影与图画相似的特征。他解释道，语词不能对这种图像进行公正地评判，因为它就是实物本身，甚或比实物更具立体感的图像。这一观点与雷诺兹对荷兰艺术的看法是一致的，他曾失望地写下一篇戏谑荷兰艺术的文章。惠更斯赞颂这种动态图像，这令人想起他曾赞赏荷兰艺术在再现自然事物上所具有的技艺。荷兰图像中令人感到愉悦的不是它所再现的人类事件或叙事，而是对自然本身运动的再现。它体现的不是秩序，而是自然界瞬息万变中瞬间、不稳定的特征。借助暗箱对世界进行如实的描绘，惠更斯对这种创作方式的接受与他对荷兰当代风景

13

画的写实性的赞赏之间有着一定的关联，这一说法是令人信服的。同时我们从暗箱技术的角度，明确了惠更斯的品位。

荷兰艺术家将暗箱视为图像制作者，如同他们本人一样，我们可以从广泛传播的荷兰人对暗箱的痴迷中得到很多信息。在接下来的章节中，我将以更长的篇幅重回这一主题。既然这一主题涉及德雷贝尔，我想在此指出一个令人好奇且尚未提及或被排斥的问题，即荷兰人着迷于暗箱时，他们**未加**考虑的东西。现在我们总是习以为常地把暗箱投射的图像与荷兰绘画（以及后来的摄影）的写实性联系在一起，而我们总是容易忘记一点：这只是暗箱的一个方面而已。除此之外，它还具有很多其他用途，而这些用途很大部分并未在荷兰图画中得到回应。我们应该考虑其中的原因。另外，德雷贝尔的神奇发明中还包括魔灯表演，魔灯在结构上与暗箱相似，但是观者看到的是人的表演。事实上，在有关惠更斯的档案中，有一封德雷贝尔的信，信中描述了他以不同的方式对自己进行投影及其可能发生的变形现象：

> 我站在一间房子里，房内并无旁人。首先我在那些观者的眼皮底下换装。刚开始我穿着黑天鹅绒服装，紧接着以迅雷不及掩耳之势换上绿天鹅绒、红天鹅绒以及世间各种颜色的服装。这还不是全部，因为我能换装，所以我可以穿着各种颜色的绸缎衣服示人，服装又变换着各种颜色，一会儿金色，一会儿银色，并且我还乔装打扮成国王的样子，身上装饰着钻石和各种贵重的宝石，紧接着我又瞬间变成了一个衣衫褴褛的乞丐。[21]

德雷贝尔乔装成国王和乞丐，接着他轻松地将自己乔装成一棵树，然后开始一场名副其实的动物展：一头狮子、一头熊、一匹马、一头母牛、一只羊、一头小牛以及一只猪。这一系列乔装变形行为近似于艺术。但是此处德雷贝尔展示的更接近变装娱乐表演，目的与其说是从荷兰绘画中获得欢愉，还不如说是为了取悦英国王室。运用暗箱原理设计舞台表演，德雷贝尔的乔



图4 杨·德布拉伊，《装扮成尤利塞斯和珀涅罗珀的夫妻》，1668年，
肯塔基州路易斯维尔，J. B. 斯皮德艺术馆

装表演或其本人的叙述都是这一舞台表演的一部分。它与惠更斯推崇以文字记录自然的形式不同，体现在两个方面：其一，因为它是一种表演或者说具有舞台性；其二，图像制作者与作为观者的旁观者不同，他将自己融入创作中。相比之下，荷兰绘画欣然接受了描绘的世界，为此避开了这种舞台表现形式。因此，惠更斯及其国人对暗箱所具有的描绘特征格外着迷也就不足为奇了。文末简要的附记也是基于与此相关的图画案例，并从暗箱与荷兰艺术之间的关系这一角度进行阐述，有助于我们进一步厘清这一观点。

14 荷兰有一类颇受喜爱的肖像画类型，即所谓的历史肖像画。[22] 我们从这一名称上兴许可以猜想，像英国的德雷贝尔一样，荷兰人会表演变形术。现在当我们看到荷兰模特希望在作品中扮演历史人物时，常常感到惊讶不已：一位商人和妻子扮演成尤利塞斯［Ulysses］和珀涅罗珀［Penelope］（图4），杨·德布拉伊［Jan de Bray］将一对夫妻描绘成安东尼［Antony］和克利奥帕特拉［Cleopatra］。比起角色的选择更令人诧异的是表现方式。从这一点上可



图5　伦勃朗·凡·莱茵，《犹太新娘》，阿姆斯特丹国立美术馆

以清楚看出它与德雷贝尔在暗箱使用上的区别。所有这些历史肖像画的被画者几乎无一例外都经过盛装打扮而不是变形，并且看上去非常尊贵。不像德雷贝尔，这种展现方式并不是为了糊弄任何人，它是被画者和画家合谋的结果。从画面人物的面部神色和引人注目的家庭举止可看出荷兰被画者的身份，整个画面似乎将这种尊贵身份与艺术家采用的鲜明的描绘模式相结合，使得被画者看上去只能是他们本人。伦勃朗的作品有很多显著特征，而这一特征同样独特，他那些神秘而又具有探索性的肖像画也在实践这一风格。伦勃朗这一类型的作品常常向观者提出一个令人无法回答的问题：在我们眼前展现的究竟是一幅肖像画还是历史画。画作《犹太新娘》[*The Jewish Bride*]（图5）就是这样一个尚未解决的案例，它展现了伦勃朗将他同时代的人物植入其他时代的想象生活中时可能达到的程度，反过来他又将同时代人物的仪态和个性特征移植到想象的历史人物身上。[23]（对比他早期技法笨拙时所画的《扮成花神弗洛拉的萨斯基亚》[*Saskia as Flora*] 与晚期技法精湛时期创作的《扮成

15



图6　伦勃朗·凡·莱茵，《坐在土墩上的乞丐》(蚀刻画)，哈勒姆泰勒博物馆



图7　伦勃朗·凡·莱茵，《自画像》，1658年，纽约弗里克收藏馆

花神弗洛拉的亨德瑞克》[*Hendrijcke as Flora*]，可以看出即使是伦勃朗也并不总是在这一表现方法上获得满意的效果。）理解了伦勃朗的戏剧倾向（尽管不具备明显的动作语言）也为我们理解其一生所创作的各种非凡的自画像提供了一条理解的途径，而这又把我们重新带回到德雷贝尔的信笺和他的魔灯话题。假如我们从伦勃朗早期创作的蚀刻自画像——他将自己画成一个坐在土墩上且衣衫褴褛的乞丐（图6）——追溯到藏于弗里克收藏馆那幅具有皇家风范的《自画像》(图7)，我们无疑是在见证德雷贝尔的魔灯，而不是惠更斯所言的描绘的世界。

让我们重新回到惠更斯在其《日常记事》中所讲的暗箱上来。这首长诗表达了一个观点：通向知识的主要途径是眼睛。眼睛被歌颂为上帝赐予人类的最贵重的礼物之一。

啊，赐予我们眼睛的你，

借助你的力量使得眼睛也拥有了力量：

一旦眼睛变得机敏，

便能洞察眼前所能看到的一切。

［O, die d'oogen en 'tgeweld geeft,　16

Oogen geeft bij dit geweld:

Oogen eens ter wacht gestelt,

En die all' sien soo der veel' sien: ］[24]

眼睛是惠更斯记录世界新知识的工具。他向上仰望便能畅游至天空，往下俯视大地，便能看见鲜花、蠓虫以及蚂蚁。以前看不见的微小生物，现在借助放大镜便可尽收眼底：

我从小花、蠓虫、蚂蚁及螨虫等生物中学到很多东西。在显微镜的帮助下，直到现今肉眼都无法看见的一部分极为细小的生物，此刻终于为世人所知。

［Uyt Bloemkens, Muggen, Mieren ende Sieren sal ick mij lessen trecken. Want der kleinste schepselen tot noch toe ongesiene deelen zijn nu bekent　17 geworden, door hulp van onse korte vergroot-Brillen. ］[25]

尽管人们认为你无法亲眼看到它们，但是现在你可以做到了——从天上的星星到海滩上的一粒沙子。惠更斯热情洋溢地重复了其眼睛之旅：

我们亲眼看见这一切，似乎是在用自己的双手来触摸它；我们在一个至今还未知的微小生物世界里漫游，似乎这是我们地球上新发现的大陆。

［Ende onderscheidende alles by onse ooghen, als oft wi j't met handen

tasten, wandelen door eene tot noch toe onbekende wereld van kleine schepselen oft het een niew ontdeckt gedeelte van den Aerdbodem waere.］[26]

在另一首诗歌的尾声，惠更斯总结道，倘若我们可以看到世间万物，从苍穹之上到大地上最微小的生物，那么我们实在犹如诸神。

《关于望远镜》
倘若凡人既能看见远处和近处之物，又能看见此处和别处之物，
那么可以说，他们终于如同诸神。
［"In Telescopium"
Dijs, dicat, liceat tandem mortalibus esse,
Si procul et prope, et hic esse et ubique queunt.］[27]

惠更斯行文之间的语气并不是在挑战，而是在赞美上帝的安排。当时出现了一种关于人类在世界所处地位的新观点，这观点令很多人感到紧张不安，但得到了惠更斯的支持。也许当惠更斯举起望远镜对准魔鬼时，他会像之后的弥尔顿那样，心生几分不确定：

《关于同一透镜》
谁能说撒旦
没有使用那副透镜，
既然他曾向上帝展示
地球上所有的王国?
［"Des Mesmes Lunettes"
Qui dira si le Tentateur
N'auoit l'usage de ce verre,
Des lors qu'il monstra au Seigneur

Tous les Roijaumes de la Terre?][28]

这首诗为上帝如何眼观八方提供了一种合理的解释。然而问题的关键并不是手中的透镜，而是人类的地位，或者更具体地说，人类在新世界里的尺度。

接下来涉及的问题便是比例或相对尺寸的估测，这是一个棘手的问题，因为视觉在这一问题中起到不可或缺的作用。将最微小（显微镜下看到的微生物），或最远和最大（透过望远镜观察到的天体）生物带到人们眼前，这会带来一个直接且具有毁灭性的后果：原本已然确立的比例和均衡感可能会受到质疑。另一个相关的问题便是我们如何感知距离，对相对尺寸的估测仍然是训练学生洞察力的一种方法。无论这一问题如何解决，一个普遍结论认为眼睛是无法自行估测距离和尺寸的。在17世纪，望远镜和显微镜已然证明了这一点。对很多人而言，它似乎是以前理解世界的衡量标准，或简言之，人作为衡量尺度的毁灭性错位。惠更斯以纯粹的热情接受了这种对人之地位错位的观点，这着实令人感到震惊。《自传》结尾处有一段文字如此赞颂德雷贝尔：　18

若无其他，让我们认清一点，我们通常对事物大小做出的估测是多变的，不值得信赖且不真实，而我们至今仍相信可以不借助参照物，并且认为仅凭借我们感官上的预测便能识别尺寸上的巨大差别。总而言之，我们需要意识到一点，在没有参照物的前提下，我们是不可能称东西“小”或“大”的。因此，我们应该坚定地认可这一主张，即放大物体……是无止境的；一旦我们接受这一基本原则，那么任何物体，即使是最微小的东西，在透镜下都可以放大到极限，我们有理由宣称，它可以在其他镜头下放大到更大，再在其他透镜下又超越前者，如此便能放大至极限。

[Si non aliud, hoc sane edocti, quae magnitudinis rerum vulgo aestimatio est, fluxam, futilem et insanam esse, quatenus omissâ comparatione aliquo

sensuum indicio absolute discerni creditur. Tandem hoc sciatur, nihil usquam parvi aut magni extare nisi ex parallelo; denique ex hoc statuatur, multiplicationem istam corporum infinitam esse et, his rei principiis traditis, nullum de minimis corpusculum tantopere vitris augeri, quin asserendi locus sit, in immensum aliis item atque aliis auctum iri.］[29]

惠更斯在其《自传》中欣然地提供了几个关于衡量标准和比例的具体例子（我再次引用他的散文体注释，以阐明他的观点）：

举例来说：我们透过放大镜看到一段裂缝，它看上去犹如一扇大门；与此相比，我们现在看到的城门也不过一段裂缝大小。倘若我们借用这样的透镜，从360度任一角度来看，我们就会发现这段裂缝之间的间隔足有1 000英里［约1 609千米］，而不是15英里［约24千米］。

［Bij voorbeeld: Een' Stads poorte, soo wijse nu sien, is maer een splete, by een splete door het vergrootglas gesien, die sich als een onmatighe Poorte verthoont. Ende alsmen met sulcke Brillen eenen van de 360. Graden besagh, men souder ruijmte in vinden voor 1 000 mijlen in plaets van 15.］[30]

将小裂缝和大城门并置，或者角度扩大到全景式视角，都会让人想起荷兰艺术的特征。保卢斯·波特［Paulus Potter］著名的画作《小牛》［*The Young Bull*］，远处背景里若隐若现的教堂，其尺寸与位于前景的小牛相形见绌；钟楼若隐若现，同时小牛还与其侧腹处的一只苍蝇玩耍（图8）。菲利普·薛尼克［Philips Koninck］的全景图中将荷兰的小块陆地扩展至一个广阔的区域，堪比地球面积（图83）。艺术家笔下这种怪诞的画面常以缩影的方式出现在亚伯拉罕·范贝耶伦［Abraham van Beyeren］静物画的酒罐表面（图9、图10）。远与近、大与小在同一水平并置的做法，至少自凡·艾克开始就为北方艺术

19

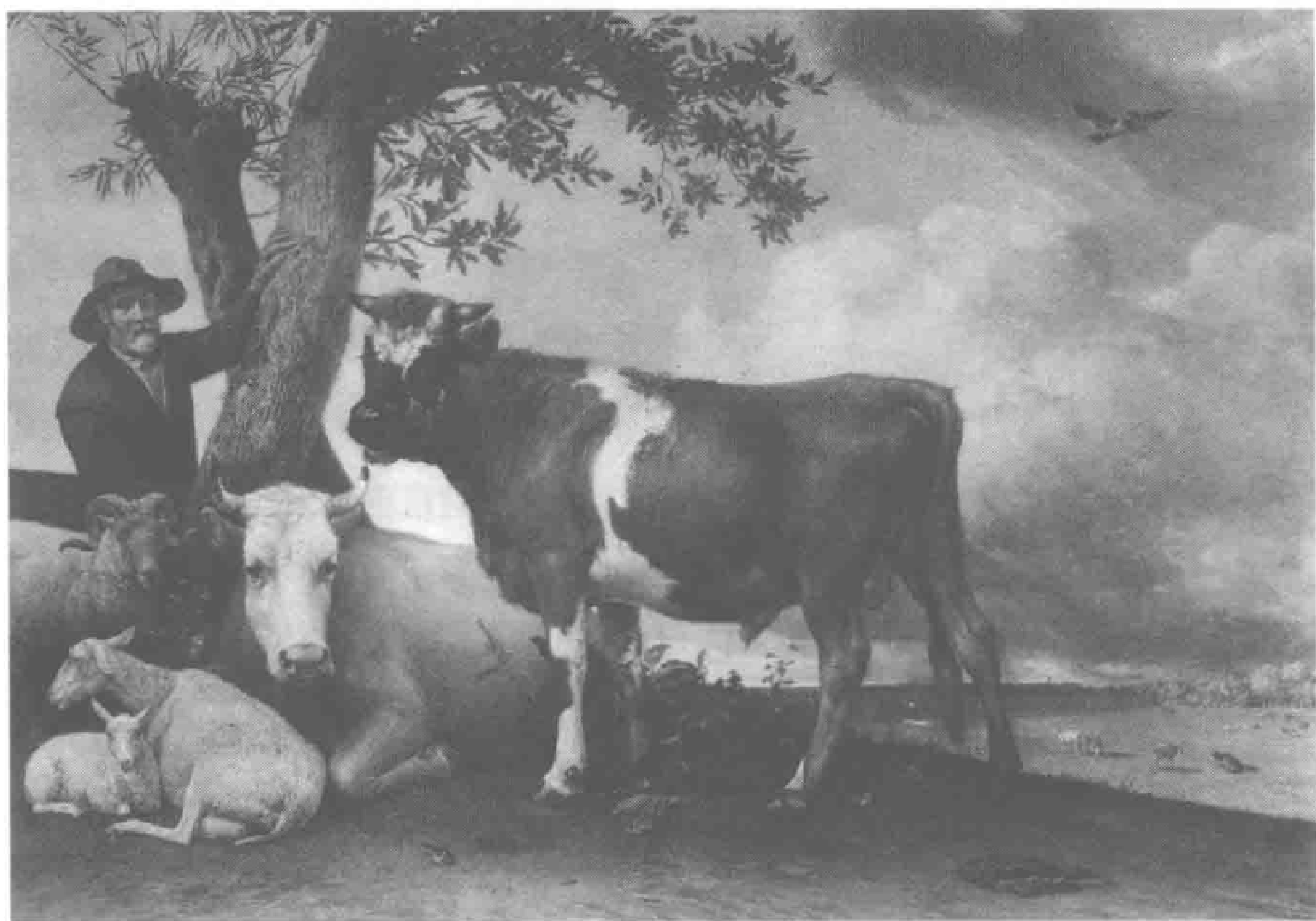


图8　保卢斯·波特，《小牛》，1647年，海牙莫瑞泰斯



图9　亚伯拉罕·范贝耶伦，《静物：银酒罐及艺术家映像》，克利夫兰艺术博物馆



图10　亚伯拉罕·范贝耶伦，图9细节（艺术家的映像）

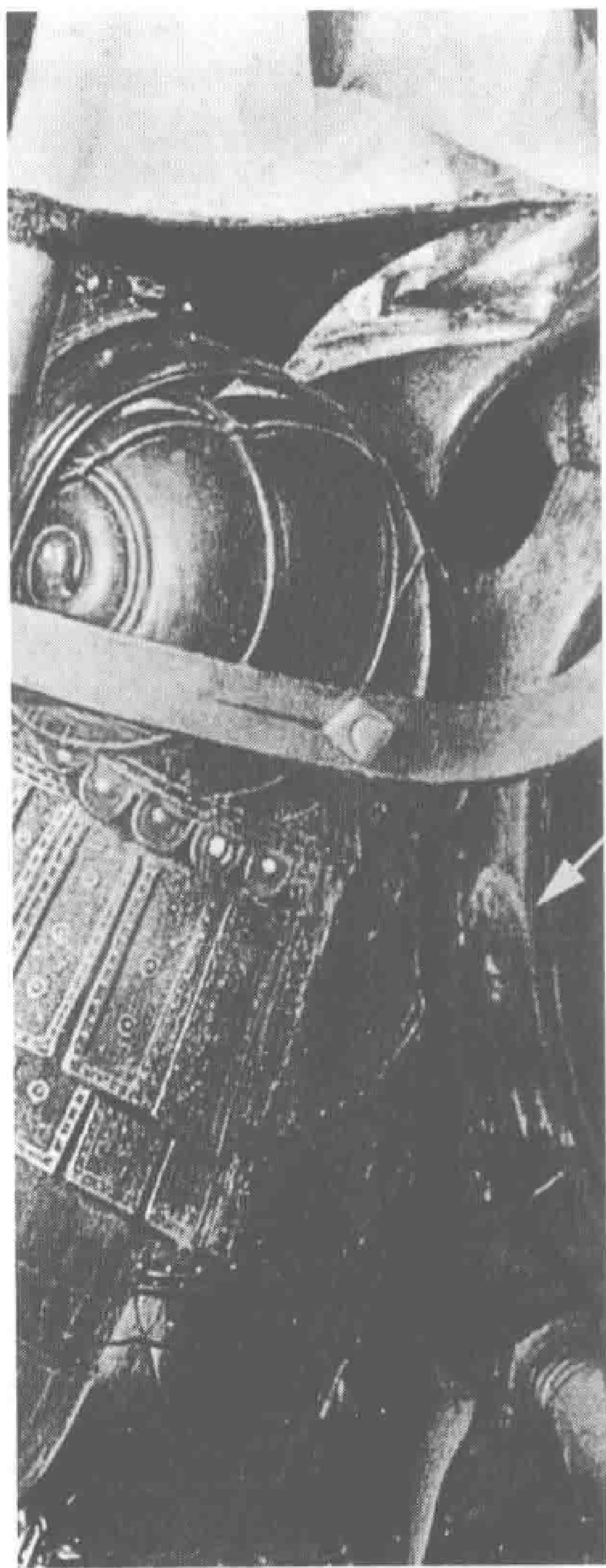


图11 杨·凡·艾克，《玛多娜和卡农·范德帕埃拉》，细节（艺术家的映像），布鲁日公共美术馆

家所采用。范贝耶伦曾在其作品中将自己的倒影画得很小（图11），与它并置的是紧挨着远处塔式建筑背景的罗兰司铎［Chancellor Rolin］的双手。有人会问，北方艺术家是否设想过标准或比例？

这个问题正是米开朗琪罗对北方艺术表示不满的一个根本原因。他写了那篇著名的文章，以下这段引文的结尾句与我们眼下的问题息息相关：

> 在佛兰德，他们所绘的风景画非常逼真，这类图像兴许会令你感到愉悦，并且你无法诋毁绘画对象，比如圣人和先知。他们画物品和砖石建筑、田野里的绿草、树影、河流和桥梁，并称之为风景画，并在画面的一侧加几个人物，又在另一侧再添几个人物。尽管这些画面会令一些人感到愉悦，但是画家在创作过程中完全没有理性或技巧，没有对称或比例，没有经过巧妙的选择或突出重点，最后导致作品缺乏主旨和活力。[31]

22

我们通常会记住此段文字对细节描绘的强调，然而叙述者却意味深长地将这些细节与缺乏理性、技巧、对称以及比例联系在一起。莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂曾写道：

> 大、小、长、短、高、低、宽、窄、明、暗、愉快的、阴郁的等被哲学家称为偶有属性[accidents]，因为它们可能是事物的现存状态，也可能不是——所有这一切只是借助比较才为人所识。[32]

但是面对诸如此类相对性，他自信地声明，从某种角度而言，人类提供的尺度决定并确保了意大利绘画的性质：

> 正因人类是最了解人的一切，所以普罗塔哥拉[Protagoras]认为人是所有事物的标尺和尺度，兴许意指所有事物的偶有属性都是通过人类所具有的偶有属性进行充分比较并为人所认识的。[33]

惠更斯并不接受这种推理。相反，他对小与大、近与远并置现象持赞许态度，这也就等于接受任何既定比例或人类尺度的缺失。长期以来北方的艺术特征成为17世纪荷兰人生活状态的可靠证据。从接下来的章节中，我们可以看到荷兰绘画除了启示17世纪人们理解世界的方式外，还不止于此。

当尺寸相对性展现于眼睛，又因透镜的关系加强了这一感受，那么接受这一观念便会引起一个关于真相或视觉地位的问题。当我们将一段裂缝经透镜放大到一座城门大小时，是从某种角度来看待它，而当它看上去远小于城门时，我们又是从另一种角度来审视它。那么哪种观看角度是正确的呢？世间万物的大小千变万化，我们又该如何确定它们的身份？我们能相信自己的眼睛吗？（在这之前，透镜曾遭到排斥，只因人们认为它误导或弯曲了真实的视象。）惠更斯以这个尚未解决的尺寸问题为乐，意味着他接受了一个事实，即在制作图像时，我们的视觉会耍花招。接受视觉的骗术，并将视觉本身视为一种有益的技巧，尽管这看似矛盾，却是他全身心专注视觉和所见之物的一个先决条件。这就揭示了他对写实图像真实性的关注。惠更斯在《自传》中论及这一问题，之后又在《日常记事》中稍有涉及。首先，他摆出事实，表示他本人也会通过绘画来愚弄眼睛。他津津乐道于自己模仿德戈恩的

风格，画了榛子、烟斗、蜡烛以及一只大苍蝇等静物画。他惴惴不安地模仿鲁本斯笔下的美杜莎头颅，逼真得令人恐惧。这件作品引起了观者对画面状态的不确定性——是真实的画面还是创作的画面——以至这件作品的所有者将此画遮盖了起来，以此来消除对作品的怀疑。尽管惠更斯借用《美杜莎》［*Medusa*］来讨论美与丑或恐惧之间的关系，但是它的根本问题是关于再现的本质。当惠更斯转向论述肖像画及其所认为的最出色的荷兰肖像画家米希尔·范米勒费尔特［Michiel van Miereveld］时，他在评论这些同时代艺术家时提出了这一主题。惠更斯试图明确指出其肖像画的写实性，他在书的结尾总结道，正如塞涅卡［Seneca］所写，艺术的写实性次于现实。不过他并没有将这一问题停留于此，而是继续列举模特与再现图像或现实与艺术之间复杂的关系加以说明。他借用塔西佗［Tacitus］的话语，即“breve confinium artis et falsi”［技术与虚假之间狭窄的边界］[34]来补充说明艺术临界于骗术的效应。即便如此，人类的创作也在虚假边界徘徊。塔西佗所描述的“技术”（就人类制造而言）是几位可靠的占星家做出的预言，人们相信他们的预言，但同时也引起了误解。[35]因此，当这种预言成真时，它来得如此出人意料，以至被认为是错误的。这件逸事如同惠更斯所引用的格言，表明了真相与谬误之间是何等接近。

我想着重指出惠更斯对再现的本质这一问题的关注。他在《自传》中称赞德雷贝尔的暗箱时，便已经提出了这一问题。这一装置的特点是它所显示的图像是颠倒的：它所投射的图像上下颠倒，除非通过外物干预加以纠正。尽管德雷贝尔宣称他有能力纠正这种不完美，但是这种修正令惠更斯颇感不安。这种仪器的制图效果得到了惠更斯的赞颂，但是这一仪器本身则是在伪造现实。在《日常记事》中，惠更斯在向他妻子讲述暗箱是新知识的传递者时突然停下来，提醒妻子以上提及的危险。事实上，他的措辞已经从真理转向其对立面。惠更斯接着将暗箱对世界的颠倒呈现与颠倒真相或人类（其中包括历史学家）在世间制造的谎言联系在一起。[36]对图像本质的关注是历来关注图像真实性的一部分。对真实面貌的再现，从某种角度而言仍是虚假的，

再现恰恰处于真相与骗术之间的边界，其证据便是荷兰艺术家创作的欺骗眼睛的图画。这远非弱化图像的重要性，而是表明他们是何等依赖图像。

康斯坦丁·惠更斯是一位集公共服务、渊博学识及多才多艺于一身的人物。人们把他描述为一位穿越到17世纪荷兰的文艺复兴时期的学者。然而重要的是他一生一直居住在国内。他拒绝那些已确定的知识和文本，接受自然知识发展过程中的新发现。技术增强了人类视觉，他对技术的无限信心得以把各类图像和新奇之物视为新知识的基础。他的热情也以实实在在的形式体现出来。在惠更斯的著作中，图画的描绘与自然知识之间的联系并非基于数学或科学理论，而是基于观察、实验步骤及其客观结果。列文虎克透镜下的药物、地面排水、地图绘制以及小动物才是他真正感兴趣的东西。[37]因此，对惠更斯而言，将艺术，或说图像制作与此类实际课题联系在一起再自然不过。 24

在《自传》中，惠更斯对素描技能的益处给予了支持，这也是他父亲为其安排的艺术训练的一部分。他以实例来说明，倘若一个人会画画，便可以记录下旅行见闻。当然，《自传》是一本有关教育的书籍。在古代，素描技能被视为富有阶层应该掌握的一项技能。惠更斯引用普林尼［Pliny］的话语证明了这一点，除此以外，我们还可以加上卡斯蒂利奥［Castiglione］的《廷臣论》［*The Courtier*］，此书也对素描进行了评论。然而或许是因为*disegno*（图像创作过程中素描的概念作用）所具有的世界性理论分量，*tekening*（荷兰语中的素描一词）的技艺与社会用途并没有得到确认。16世纪和17世纪初期的诸多证据表明，艺术可作为一种图画记录或描绘而服务于人。惠更斯在《自传》中告诉我们，他的伯祖父约里斯·赫夫纳格尔［Joris Hoefnagel］为了替布劳恩和霍根伯格［Braun and Hogenberg］的伟大著作《世界城市地图集》［*Civitates Orbis Terrarum*］准备草图，从16世纪50年代至90年代一直游访于欧洲。那时候，对植物进行描绘、地图、地形学以及习俗研究都是插画艺术家的分内之事。直到近期，艺术史家才试图将高雅艺术与带着功利用途的图像制作技艺分离出来。这种分割划定之后，所谓技艺之事就不再被视为艺术。[38]那么惠更斯所赞赏的具有实用性的图像又将如何？若对范霍延［Jan van

Goyen］风景画中地图绘制、建筑以及植物，桑雷达姆画笔下的教堂内景，抑或博谢尔［Bosschaert］的花瓶感兴趣，又会如何？诸如此类技艺精湛的图像是离不开绘画技艺的。

17世纪对自然知识的追求为衡量技艺和高雅艺术提供了某种模式。工艺与理论之间的关系是一个公认的问题。我们可提出一种观点，即以古典和数学为基础的研究，甚至与荷兰艺术家对技艺的思考形成对比的是以实用为基础的对自然知识的追求，而这也正是惠更斯的选择，它与高雅艺术的目标和理想有关。所谓的默顿命题［Merton thesis］已然引起了很大的争议，这一命题是与新教价值观——强烈的功利主义特征、工作伦理以及对体制的不信任——和科学发展联系在一起的。它试图解释超越其理论能力之外的东西。新近在对这一命题的重新探讨中，托马斯·库恩［Thomas Kuhn］明智地将默顿命题与笼统的科学发展分离开来，并将之与实验科学，尤其是培根的实验科学联系在一起。这种科学形式在英国和荷兰根基最为牢固。正是这种培根式的实验科学，惠更斯含蓄地将之与荷兰艺术捆绑在一起。[39]

荷兰艺术家的社会史还有待撰写。然而，从我们承认艺术是一种实用性技艺这层意义而言，我们必须重新考虑艺术家的职业及其作品的概念。将艺术家和自然知识的实验者进行类比的好处在于，它激励我们重新关注什么东西进入了荷兰图像的创作过程：没有任何高深的论述，在创作过程中与任何机构都毫无关联，传统技艺的运用，全新的创作目的以及对新发现的兴奋之情。

在艺术与自然知识之间有一条双向道。以新实验科学来做类比，表明了艺术与艺术实践的某些特定联系，而早已确立的艺术传统的特性表明了一点，即接受和发展新科学需要对文化具有一定的接受能力。除意大利的伽利略这一特例外，北欧是使用透镜的中心。令人惊叹的是，荷兰人列文虎克是第一个、在某段时期里也是欧洲唯一一位对显微镜下所见景象进行研究的人。正如潘诺夫斯基曾经所声称的那样，作为首个使用显微镜和望远镜的国家，拥有凡·艾克及其他水平相当的艺术家的作品，这绝不仅仅是一个有趣的巧

合。[40] 北方的观者发觉他们更易于相信透镜下看到的图景，因为他们已经自然而然地对图画有一种共识，即图像是一种对所见世界细致的记录，难道不是如此吗？考虑到北方图画传统中非凡的表达力和持久性——这一传统在文艺复兴时期的文化运动或宗教告解危机中并没有解体——我们很难确定在这些问题上占据了优先地位。在惠更斯的世界和著作中，图像可填补文化空间，尽管他提出了如上这些问题，却没能给出答案。

第二章

“图画即所见”：开普勒的眼睛模型和北方图画制作的性质

我想从图像在荷兰扮演的一般性文化角色转至它的一个具体特征：它们栩栩如生的外观。为了阐释这一点，我需要引入一条具体的新证据：约翰内斯·开普勒［Johannes Kepler］在描述眼睛时对图画所下的定义。尽管这一证据很具体，但是仍需准确使用。我并不是要给出艺术的来源或影响，而是指出一种文化氛围和图画的一种特殊模型，它能提供恰当的术语，提出一些处理北方图像性质的方法。但是在我继续这一话题前，我有必要先略做一番解释。正如我在本书其他章节所写的那样，我在确定此章的标题时，用了“picturing”［图画制作］一字，而不是通常所见的“picture”［图画］，以此来指涉我的研究对象。我选用“picture”这个名词的动词形式，主要出于三个理由：动词形式可引起读者对图画**制作**的关注，而不是最终的成品，它强调了创作者、绘画以及绘画内容之间的不可分割性，拓宽了我们的研究视野，因为镜子、地图以及本章所涉及的眼睛都可以理解为图画制作的形式。

最近某些艺术史学家认为写实主义是19世纪的一种创造，因而对荷兰绘画中体现出来的写实主义不予承认，这种观点已经蔚然成风。尽管我们或许时常将所谓的写实主义“观念”视为19世纪初期的产物，那时这一观念第一次得以广泛运用，但是那些具有欺骗眼睛效果、在诸多荷兰图画中普遍存在的

"外观"是它们与生俱有的一部分特征，而这一特征被当下关注图像的象征性意义蒙蔽了。亨利·詹姆斯［Henry James］在这方面是一位敏锐的评论家，他将我在这一章打算处理的现象作为其理解荷兰艺术的核心。

> 当你观看原作时，似乎是在看仿作；而当你观看仿作时，又似乎是在看原作。这是哈勒姆的运河边岸，还是范德海登所作的一幅画……街上的女仆似乎要从赫拉德·道［Gerald Dow］的画框中走出来，若重新回到画中，看上去同样自然。……我们必须戴上一副特殊的眼镜，俯身凑近我们的观看对象，却茫然不知如何将其归类，而在我们的意识之外所获得的是切切实实的知识。[1]

27

艺术在何处？当图像置于世界和我们对它的感知之间的临界处时，它们凭借什么被称为艺术？这些问题困扰着亨利·詹姆斯，也困扰着前人和未来的观者。我们已经提及图画的若干特征，这些特征共同缔造出我们所见的眼前世界的外观。我再重述一下这些特征：没有预设的画框——阿尔贝蒂最初对图画的定义便是长方形或带框的窗户——如此图像便可从画面上延伸出去，看上去像是世界无限向外延伸，超出了画布（框住世界一角，正如赫拉德·道经常做的那样，将世界一角画进作品中，这是一项具有决定性的举措［图12］）；通过色彩和光线，世界以颜料为媒介，呈现在了画布表面；观者，既不处于某个确定位置，也不表征方位，只是以他专注的眼睛来感知眼前的一切，且不留下丝毫



图12 赫拉德·道，《家禽铺子》，伦敦国家美术馆



图13 杨·维米尔，《代尔夫特风景》，海牙毛里求斯

存在的痕迹。如举例的话，我们兴许可以说维米尔的《代尔夫特风景》[*View of Delft*]（图13）便是一个完美的例子。我们几乎无法看懂或领会画中的代尔夫特——它只是在那里，供人观看。产生以上这些特征的原因通常被解释为画家创作时诉诸自然。有观点认为，荷兰艺术家为意大利人为的透视系统增加了现实的观看体验。在这种宽广的远景中，假定有一双灵活的眼睛，可将天下景色尽收眼底，除了运用透视原理以外，又有视网膜或光学仪器的额外介入。人们普遍认为一幅仿作，从其概念上来讲，采用的是透视方法且遵循意大利传统，而荷兰艺术家在此类作品中增加了自然性。由暗箱和摄影生成的图像时常与这种直接、自然的图像相类比。正因如此，克拉克爵士 [Lord Clark] 在写到《代尔夫特风景》时，（不加掩饰地）表示“这件独特的艺术

品显然是最接近彩色照片的画作”[2]。然而诉诸自然（这正是克拉克对此的理解）让我们感到不自在，并且这种感受是无可非议的。自然不能解决艺术问题——尤其在这个后贡布里希时代。现在有关写实主义画家在技巧方面的研究可谓不遗余力。有研究者认为，倘若我们深入研究维米尔是如何上色的，那么我们兴许可以探明并证实他的艺术技巧。然而由技艺和技能制造的荷兰生活的错觉却出奇地不张扬。它们并不是通过承认或颂扬媒介的重要性来引发关注，而承认媒介的重要性已然成为19世纪写实主义绘画的一个标志。荷兰绘画先行于这种认识，过去也是如此。17世纪的人们有一种特别的设想，认为发现和制作、对世界的探索和打造是一体的。在接下来的章节中，我们可以看到这种设想在发明一种世界性语言的方案，培根自然史的实验以及图画制作等方面都是共通的。正是本着这种精神，一个荷兰人才会将暗箱投射的图像称为“真正自然的绘画”[3]。

28 正是在追求何谓“真正自然的绘画”的过程中，艺术家对暗箱及其与荷兰绘画之间的关系上倾注了诸多关注，也就可以理解了。[4]当时这种暗箱装置大致有两种形式：一种是固定的，在一间暗室的墙壁或者百叶窗上挖一个可容纳透镜的孔，经此将室外阳光下的景物投射到纸或者墙上（图18）；另一种形式是可移动的（图23），这种制像装置如今在美国的儿童科技馆里最为
29 常见，而它在与荷兰艺术相关的文献中早有记载。雷诺兹熟知意大利*vedusti*［**风景画家**］的创作技巧和作品的画面效果。他第一个指出杨·范德海登的绘画“具有暗箱所呈现的自然效果”[5]。雷诺兹将这种效果称为光的高宽容度［great breadth of light］与细微表面处理的融合——由于这种画面效果，19世纪的评论家曾将范德海登的作品与照片相提并论。弗罗芒坦在一篇有关勒伊斯达尔全景式风景画的文章中，就此种宽容度效果发表过相同的观点——尽管他是针对广阔的视野而言。他谈到了“环形视野”，谈到了他对“一切生命张开的大眼”；同时他又补充道，眼睛具有“暗箱的属性：它缩小了光的范围，减弱了光的强度，保留了事物在形式和着色上的准确比例”[6]。“他将连接乡村或大海的巨大穹顶作为画作中真实存在、紧凑而又稳固的天顶。他用

曲线来表现它，向外延伸，对其进行测量，并根据地平线上的光线变化来决定其明暗程度。”[7]眼睛、可见世界以及画面在此归结为一个描绘的世界——这便是我们在第一章中提及的绘画——一个完美的可见世界。弗罗芒坦的这一例子是针对风景画而言的，它通常借助暗箱所投射的图像进行描绘，这种装置在17世纪就有过描述并配有图示。不过他在判断其他类型的绘画时也延续了这一观点。比如，他写道，特尔博尔奇创造了一种朴实的艺术，“这种艺术切合事物的本质，没有先入为主的观念，没有任何东西可以凌驾于对事物本身纯粹、有力而又敏锐的观察之上，而在面对生活的特定情境时，这种认识却被遗忘了”[8]。特尔博尔奇作品里引人注目的正是它所呈现的世界的各种表象和物质。弗罗芒坦向我们展现了一系列东西，“服饰、绸缎、毛皮、毛料、天鹅绒、丝绸、呢帽、羽毛、剑、金币、刺绣品、地毯、配有挂毯帘布的床榻、光滑又坚固的地板”[9]。这种画面的获取和呈现似乎没有创作者的介入，就如同眼睛所见的那样。而这正是图像与眼睛或等同物暗箱之间的关系处理得当的缘故。它替代了艺术品中根据线性透视原理构造出来的空间和人物的几何比例以及物体的体积感，弗罗芒坦的言下之意正是如此。他写道，不存在需要学习的“科学或技巧”。雷诺兹、弗罗芒坦以及其他艺术家求助于暗箱的做法，恰恰表明了荷兰艺术的不同之处——它有别于意大利或学院所确立的艺术。

30

自19世纪以来，随着摄影术的到来和对维米尔的关注，维米尔的作品在与机械制图传统相关的领域变得越来越出名。一些批评家继续强调此类画作与暗箱生成图像之间的相似性，正如克洛岱尔［Paul Claudel］描述弗里克收藏馆所藏的维米尔《士兵和笑容满面的姑娘》［*Soldier and Laughing Girl*］（图14）时写道：“令我着迷的是这种纯净的目光，剥离、去除、洗净所有材质，有着几乎数学般精确，天使般可爱、天真，或者干脆说如摄影术般经由透镜捕获外部的世界。”［“Ce qui me fascine c’est ce regard pur, dépouillé, stérilisé, rincé de toute matière, d’une candeur en quelque sorte mathématique ou angélique, ou disons simplement photographique, mais quelle photographie: en qui ce peintre, reclus



图14 杨·维米尔，《士兵和笑容满面的姑娘》，纽约弗里克收藏馆

à l'intérieur de sa lentille, capte le monde extérieur."］其他艺术家开始强调利用这种工具来获得特定的画面效果。维米尔这件作品中人物的比例——形体高大的男人置于身材娇小的女人前面——约瑟夫·彭内尔［Joseph Pennell］于1891年称这种尺寸为“摄影尺寸”，并含蓄指出维米尔创作时借用了光学仪器。[10]在诸多对维米尔画作所呈现的令人印象深刻的形式构造和图画外观所做的评论中，这是首次提出这一问题。绘画外观效果与制图仪器之间的关系微妙地从

赞美画面的写实效果转移到艺术的美学要求上。问题是尽管16世纪和17世纪的很多文献都探讨过暗箱服务于艺术的做法，并建议借此描出图像轮廓，但是我们并没有获得艺术家真正对此付诸行动的证据。因此，从使用的角度而不是从二者类比的角度进行探讨，还必须继续进行，并须确定一点，即绘画中呈现出来的这种特殊现象在肉眼状态下是看不到的，由此得出结论，这种现象势必是利用暗箱的结果。

31

就维米尔的案例而言，从空间结构到对象的描绘以及颜料的运用——简言之，我们所认为的维米尔的独特风格——在某段时间里被认为是暗箱才具有的特征。但是从这层意义上来证明他的绘画借用了暗箱技术，实质上是在辨别观看设备及其效果和自然之间的差别。暗箱里所见的图像并不等同于所看到的世界，而是风格的一种来源。进而言之，艺术家在其图像里处理的并不是外部世界及对其的摹写，而是复制暗箱里看到的奇景。对于此类图像所做的最全面的研究中，十种图像现象中仅有一种是被普遍接受的。我们在几件作品中看到的形似小球状颜料——《蕾丝女工》[*The Lace-Maker*] 里的丝线、《代尔夫特风景》里的小船——相当于一团团混杂物和发散的光圈，这是由暗箱生成图像中未能聚焦的高光周围形成的现象。[11]

32

实事求是地讲，从利用工具和每件作品整体制作的视角来看，企图证明维米尔如何利用了暗箱，其结果是令人失望的。这些根本问题仍处于混乱之中，因为关于暗箱的推断并没有解决绘画的本质问题，就目前而言它只是反映了这个问题的复杂性。一方面当一个艺术家依赖机械设备进行创作时，大家对这种不诚信的做法产生了质疑——从17世纪开始到我们这个时代对摄影艺术的攻击便可以看出这种态度。这一态度尤其适用于暗箱的案例，有时它被含蓄地视为未经训练的（荷兰）工匠通往透视之路的捷径。换句话说，只有艺术家无法像意大利人那样创作出具有透视效果的图画（从几何角度而言）时，才会复制暗箱生成的图画。我们理所当然地认为艺术不应该是某种工具的结果，而应是人类创造者自由选择的结果。将艺术从机器的参与中解救出来，正成为我们力图实现的愿望。然而，这一观点反过来并不明朗，因为对

暗箱图像本身的属性和地位并不明确。一些人是从制造透视图像的角度来看待暗箱所呈现的图像，也有人认为——现今这种观点更为普遍——暗箱图像是透视图像的一种替代方式。它提供了通常所说的两种图像之间的对比，即“透视”图像和“光学”图像。从这种观点来看，暗箱与荷兰艺术的动力相呼应，正如近来一位作家所说，荷兰艺术力图“以一种创新的方式来克服线性透视的局限性”。它为经验主义时代，尤其是荷兰人提供了直接的视觉印象，正如这位学者所表明的那样，荷兰人“与他们的前辈比起来，更多的是用眼睛来观看世界，较少受到先入为主观念的影响”[12]。暗箱并没有提供一条构建可见世界图像的路径。从这一视角而言，暗箱似乎为可见世界提供了直接经验的证据，而艺术家便是在艺术创作中利用了这一点。机械向导、透视图像的构造者，抑或反映自然的镜子：对于如何详细说明暗箱的用途和影响力的不确定性，反映了对艺术本质切切实实的不确定性，而艺术的本质被认为具有唤起或者是与唤起紧密相关的功能。

暗箱图像是荷兰绘画的范例，这一点具有重大意义，也是普遍认可的观点。尽管如此，它在艺术观念中充当何种角色并不清楚。让我们以不同的方式再次审视证据。借助自然来理解荷兰图像是基于一种特定的文化氛围——对实证主义的兴趣，即通常所指的经验时代。细察天空，勘探土地，观察植物、动物、人体以及体液并对观察结果进行描绘。然而，倘若我们考虑到所有这些针对自然的实验观察所蕴含的内容的话，我们便会惊诧不已。我们并没有发现绘画与自然之间的直接对抗，相反，我们发现艺术家对仪器、对媒介的信任，并由此将自然呈现在我们眼前。透镜便是一个重要例子。暗箱图像以及据此创作的图像与绘画作品平起平坐，当然绘画作品也是一种再现。33 这种图像技巧信奉的是即时性。这种情况正如我们已然看到的那样，在康斯坦丁·惠更斯的《自传》中归结为：对眼镜的赞美并惊叹于暗箱图像，同时呼吁德戈恩将显微镜下看到的新世界描绘下来。

科技史学家告诉我们，尽管我们对透镜的了解已有很长一段时间，但是它一直以来都被认为具有失真性和欺骗性。直到17世纪，它才获得信任。事

实上，实验观察在荷兰成为可能是由于对世界再现的信任所致。引起我们对理解荷兰绘画感兴趣的原因，与其说是暗箱图像的属性或使用，倒不如说是对这种图像的信任，而这与开普勒有关。现在我们就将论述方向转向此人。开普勒将人类肉眼定义为图像的机械制造者，同时明确提出“观看”即为“制图”，由此提供了一种我们所需的模式，利用这种模式可以解释发现与制作、自然与艺术之间特殊的连接方式，这也正是北方图画的特征所在。

一

开普勒偶然发现了光学机制问题，而他研究这一问题的方式与暗箱或其前身针孔窥视镜的初期历史有着有趣的关联。[13] 自远古时代起，这种仪器便是进行特定天文观察所使用的工具——尤其是用以观测月食和日食。它是研究光线的一种途径。利用暗箱来制作有关世界的图画，而正是这种图画令惠更斯和霍赫斯特拉滕［Hoogstraten］如此着迷。当我们从这种角度来理解暗箱时，我们必须记住一点：尽管这种机械由来已久，但是它的制图功能却是新兴的。过去，针孔窥视镜使得间接观测太阳、月亮以及日食和月食，进而保护眼睛成为可能。开普勒最初对窥视镜产生兴趣，原因便在于此。

然而，利用这些仪器进行观测存在一个问题，开普勒称之为一个谜：经过针孔窥视镜的光线形成的月亮半径，在日食时要比它在其他时间看上去更短一些，尽管有充分理由可推断此时月亮大小并没改变，也没有距离地球更远。这一观测结果是1600年第谷［Tycho Brahe］在布拉格得出的。当时开普勒是他的助手，因此有能力解释这一结果。他的解释非常激进，他将关注点从天空和光线的属性转移到观测本身所使用的工具上：从天文学转向光学。开普勒认为，事情的关键在于针孔窥视镜内置小孔径背后用以成像的精准光学仪器。他在《补遗》［*Paralipomena*］（该词的字面意思是“遗漏事宜”）或对老一辈天文学家威特罗［Witelo］著作的补充中论述道，孔径对月亮半径的改变是由于观察手段引起的不可避免的结果。他认为，折射光束的大小和形

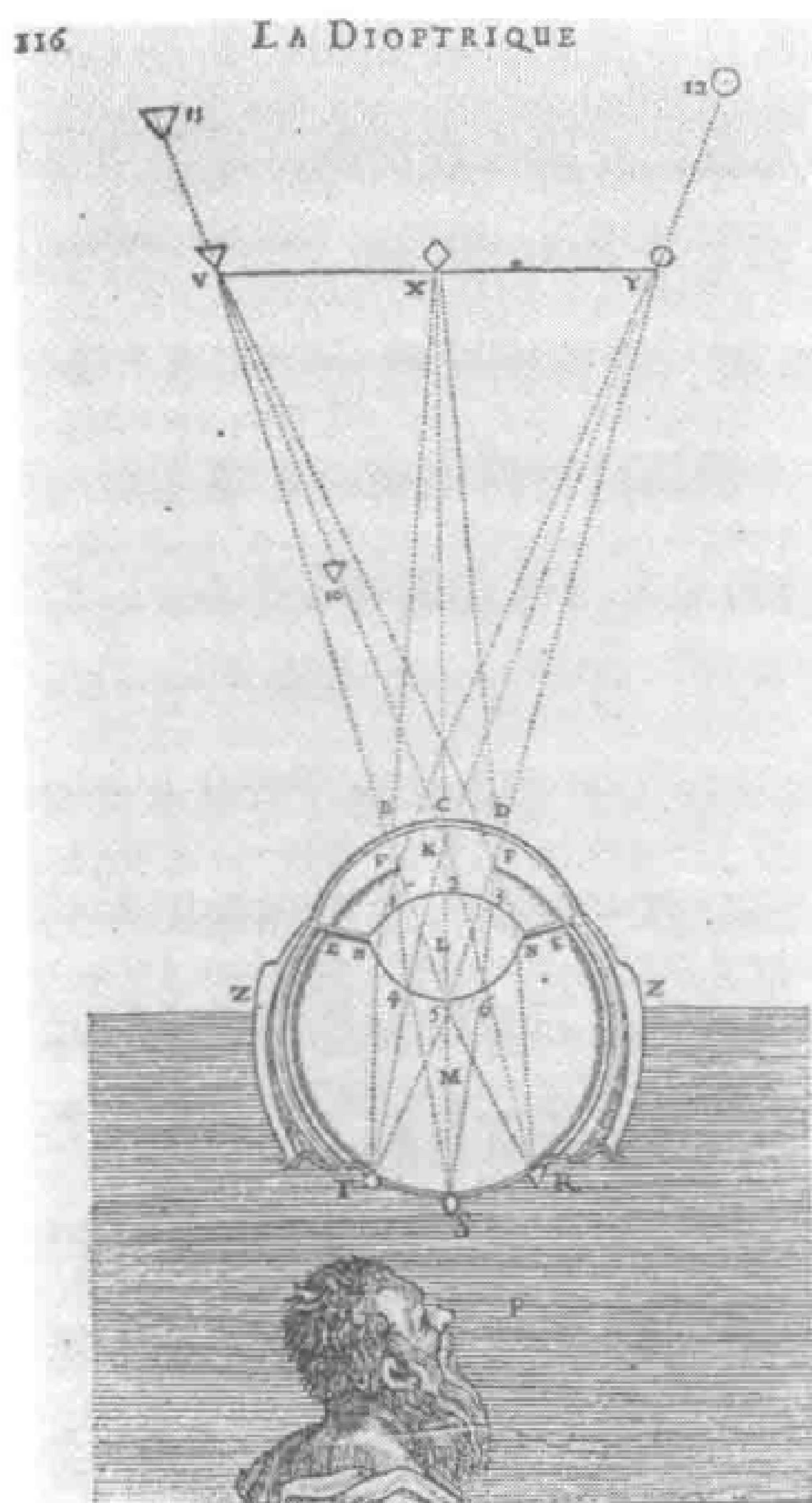


图15 勒内・笛卡尔视网膜图像原理图解，《屈光学》（莱顿，1637年），加利福尼亚伯克利班克罗夫特图书馆

34

状与孔径的大小有关。总而言之，光学装置会使光线相互交叉。要想了解我们所见的太阳、月亮或世界，我们必须了解观看这些物体所使用的工具，正如开普勒指出的那样，我们须理解所使用的工具本身就存在失真和错误。在这本1604年出版的《补遗》中，开普勒继续讨论眼睛话题，进一步确认对我们最基本的观察工具，即眼睛进行深入探讨的必要性；事实上他当时称眼睛为光学仪器，且是自带焦距性能的透镜（图15）。通过研究和确定眼睛各构造的功能，并借助解剖学家的发现及其与有关尸体知识之间一种有争议的关系，开普勒将视象定义为视网膜图像，并且他颇具意味地将其称为一幅图画：

> 因此视象是由所见之物在视网膜凹面形成的图画引发的。
>
> [Visio igitur fit per picturam rei visiblis ad album retinae et cauum parietem.][14]

然而我们这样做是先行了一步，因为在我们转向图画形成——开普勒后来所称的“制图”前，先回到开普勒最初采取的策略。首先，注意他在谈及经由针孔窥视镜观察日食或月食所看到的矛盾现象时所选用的措辞：

> 只要天文学家强调发光体的半径和日食程度是根本性因素……视象的欺骗性 [*visus deceptio*] 一方面是源于观测技巧……另一方面恰恰是

源于视象本身。……因此视象谬误的源头须从眼睛本身的构造和功能中寻找。

[Dum diametric luminarium et quantitates Solis Eclipsium, fundamenti loco annotantur ab Astronomis: oritur aliqua visus deceptio, partim ab artificio obseruandi orta... partim ab ipso visu simplici... Erroris itaque in visu, occasio quaerenda est in ipsius oculi conformatione et functionibus.] [15]

此处开普勒将天文观测结果之谜归结为视觉的欺骗性，这包含两层内容：观测技巧（换句话而言，针孔窥视镜内部孔径与光线之间的交叉）和视觉本身，即眼睛。因此，对月球的观测及其在视网膜上的图像有可能是失真的。此处有两点是清楚的：明确了视觉的失真性，同时接受了这一事实。开普勒远非对这一具有欺骗性的视象工具所具有的价值或功能提出质疑（当然这种情况不只限于视象本身，透镜也是如此，早期透镜的功能并未获得信任），他寻求的是对这种欺骗性或技巧进行记录，并估计其能力。我们在此恰如其分地追溯了对于透镜的信任，这份热情洋溢的信任也体现在我们所看到的荷兰艺术家的图画制作上——事实上，我们在惠更斯对其生活的重点叙述、他的眼镜以及通过德雷贝尔的透镜看到的新世界中也感受到了这份信任。然而，我们也应当记住荷兰艺术家对图像欺骗性及其地位的强烈兴趣。惠更斯对米勒费尔特所创作的肖像画性质的思考引起了塔西佗关于占星家的真实与虚假之间微弱界限的讨论。惠更斯感兴趣的正是艺术（技巧）和自然之间的关系问题。同时我们也记得他对米勒费尔特的探讨几乎相互抵触，并以此结束。惠更斯在探讨米勒费尔特时，做了如下总结：自然是艺术，艺术亦是自然。那么我们兴许会认为维米尔的《代尔夫特风景》并不是对暗箱图像或者照片（据称这两种东西在过去早已存在）的仿制，而是对这种技巧观念的展示。我们断言，这幅绘画作品是所见世界和所画世界的交会点。开普勒从数学层面上确定了自然与技巧之间的分界线，而荷兰艺术家将此以绘画的形式表现了出来。当我们将目光转向卡尔夫笔下的那些静物画时，我们不得不考虑一个 35

问题，尽管学者常常不愿意承认，即画面的欺骗性是否与道德问题无关，而只是一种认识论上的观点：在再现面前，一切无处可逃。

从这种方式来探讨《代尔夫特风景》是反常的，因为它将绘画从“所见对象”和真实世界分离了。我们兴许会在一座特定的建筑物里设置一台观看设备，正如过去试图去做的那样，以此来俯瞰代尔夫特。然而我们只能确定一点，即问题的关键是人的肉眼，而不是一定尺寸的人为观测器。荷兰的窥视盒设有一个窥视孔，通过窥视孔可以看到盒子内壁上显示的幻象，这一设备也证实了北方图画的特征之一，即肉眼的独立性。

而这正是开普勒所做的事情。为了从这个角度进行探讨，或者更准确地说，为了从这种角度研究眼睛，开普勒不得不将其研究对象，即眼睛的机械性——眼睛被视为具有光线一般的光学体系——与观看者、观察世界的仪器以及我们是如何观看的这一问题进行分离。我们是如何观看的？对于这一问题的研究历来有之。正是开普勒的创造力才使迄今具有同一标准的这一人类领域出现了罅隙。他的方法是将视网膜成像的物理问题（所见世界）与知觉和感受的心理问题分离开来。所谓的光学研究始于眼睛接收光线，结束于视网膜成像完成。在此前和之后发生的事情——图画如何形成、倒置以及翻转，又是如何被观察者所感知——困扰着开普勒，但却不是他关心的问题。

36

> 我将这一问题留给自然哲学家，由他们探讨图像或图画［*pictura*］是以何种方式通过将视网膜和神经的视象之精神原理聚集在一起，在大脑内部精神的驱使下，图像是否先于心灵或视象处理机制显现，或者视象机制犹如被心灵派遣的地方官，从大脑的会议厅出发，迎接光学神经和视网膜上图像，正如它屈尊去地方法院那样。[16]

观察者向外看世界或感知成像过程都不是开普勒关心的问题。他的方法的影响力在于消除视象的人性特征。他避开了视象的这一特征，只谈论眼前世界以光和色彩的形式在眼睛表面成像。这是一只无生命的眼睛，并且视象模式

或可称之为绘画模式是被动的。观看机制的作用是再现，再现有两种含义：一方面它是一种技巧——从制作的方方面面而言，另一方面它将光线转为图画。在开普勒的分析中，视觉感知本身就是一种再现行为：

因此视象是由所见之物在视网膜表面所呈现的图画带来的。[17]

正如他在另一篇文章中所说的那样，“ut pictura, ita visio”［“图画即所见”］[18]，或者说，视象如图画。

开普勒的眼睛分析究竟哪些部分是基于暗箱的推论，抑或他的研究是对中世纪观点的完善还是与之决裂。现代评论家对这些问题各持己见，但是他们在开普勒做出的一项明确的创新上达成了共识：开普勒是有史以来第一个在讨论视网膜成像时，使用*pictura*［**图画**］说法的人。正如最近一项研究指出：“这是视象史上第一个名副其实的有关眼睛内部真正光学图像的例子——独立于观察者的一个图画，它是通过将所有可获取的光线聚焦到一个平面上而形成的。”[19]

除了其他因素外，在两个主要因素的共同作用下，这种创新才成为可能。其一是开普勒对眼睛机制在物理上的重构以及反射透镜和视网膜表面的作用。其二是开普勒首次明确指出了眼睛之外世界的图像（以前称为*idola*［**幻象**］，或视象），即他所称的*imago rerum*［**物像**］与视网膜表面所投射的外部世界的图画，即他所称的*pictura*之间的区别。由于缺乏光经透镜发生折射的知识，以前所有试图描述眼睛里的图像的努力都不得不想象*idola*或事物本身悄然进入眼睛，并由此进入大脑。而开普勒首次从外部世界转向对其的再现以及视网膜上的图画。从结构角度而言，开普勒不仅将视网膜上的图画定义为对外部世界的再现，而且从现实世界转向视网膜“绘制”的世界。这涉及一种非凡的客观性和不愿意屈就偏见或对成像世界进行归类。开普勒采取的方法及随之而来世界在眼睛上的成像所具有的特权，有助于我们理解劳伦斯·高英对维米尔作品做出的尤为精确的陈述：

37



图16 杨·维米尔，《绘画的艺术》，细节（艺术家之手），维也纳艺术史博物馆

> 维米尔似乎并不关心，或甚至根本不知道自己在画什么。这特殊的光楔是什么？鼻子？手指？我们对这种形状了解多少？对于维米尔而言，这些都不重要，名称和知识组成的观念世界被遗忘了，他对此毫不在意，他只关心所见之物、色调以及特殊的光楔。[20]

高英描述的正是我们在观看维米尔画作时的共同体验。倘若我们专注细节——比如《绘画的艺术》（图16）中画家的一只手——我们的观感是眩晕的，因为这只手由色调和光线综合而成，这种综合方式并没有明确它是一只

手。我并不认为维米尔是在画视网膜图像——尽管甚至连高英都认为这不是一种特别有效的建议——而是认为他面对所绘世界的姿态是开普勒式的。高英在转述上述引文之前，还曾写道：“（维米尔）超脱得如此彻底，他对色调的观察完全是非个人化的，然而却如此有效。”他在写这段话时，也许心里装着开普勒的方法。

开普勒并未草率使用这一图画比喻。在他后来的研究中，他将这层含义进行了深化，有效地丰富了以这一比喻来描述荷兰图画模型的正当性。开普勒在1604年的《补遗》中，首次将视觉定义为“由所见之物在视网膜凹面所形成的图画”，他在1611年出版的《屈光学》[*Dioptrice*] 中继续将视网膜称为以彩色光线描绘的可见之物。他在解释绘画的功能时，选用的措辞是 *pencilli*——或者说小画笔——这支小画笔正是惠更斯号召德戈恩拿起来，将显微镜底下的所见之物复制下来的工具。[21] 艺术家用他的画笔将眼睛外面的所见世界在眼睛后部视网膜不透明的平面上画出来： 38

> 视网膜上用彩色光线画着可见之物。
>
> [Retiformis tunica pingitur à radijs coloratis rerum visibilium.] [22]

在视网膜成像过程中，图像再现了素描与绘画之间相互融合，这也是荷兰艺术家的特征。很多素描都出现在绘画的极边缘处：德戈恩钟爱的彩色素描，那些画着世间动植物的草图（图3）令人眼花缭乱（或者说倘若我们看到原作的话），或者桑雷达姆用钢笔所画的教堂素描图，且进一步以优质水粉或粉笔润色，最后用油彩颜料仿制。（北方艺术家中走国际路线的彼得·保罗·鲁本斯，其作品恰恰证实了北方的这种践习活动。他用油彩在木板上画的预备习作，也就是我们如今常说的草图 [sketch]，在当时叫作素描 [drawing]。）彩色素描使我们注意到图像再现过程中的一个双重特征：它们不仅记录下看到了**什么**，同时还图解它是**如何**呈现的。这又使我们注意到荷兰

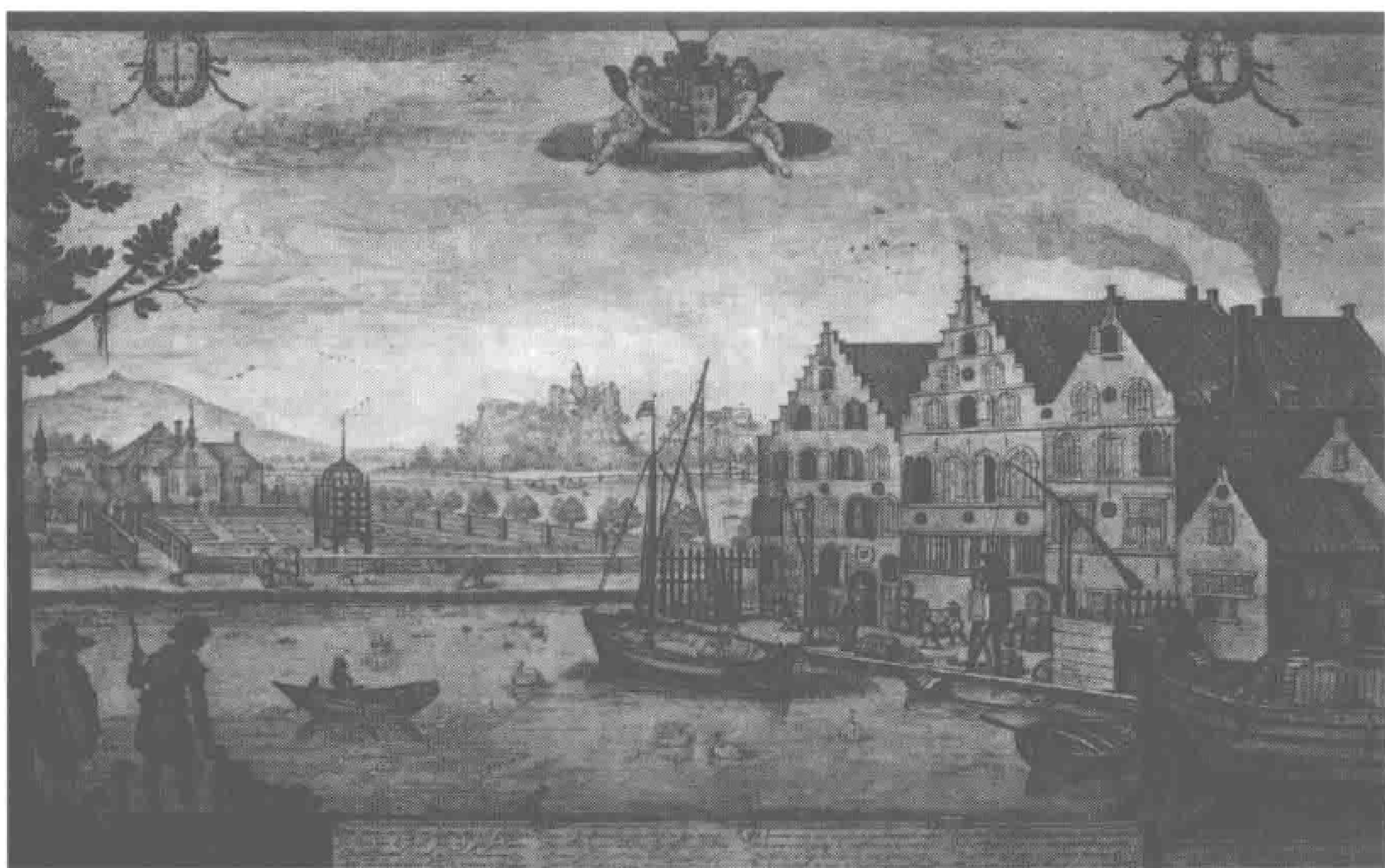


图17 雅克布·马瑟姆,《啤酒厂和杨·克拉斯·洛的乡间别墅》(木板钢笔画),1627年,哈勒姆弗兰斯·哈尔斯博物馆

的另一种非常规媒介——钢笔画[pen-painting,或者说*penschilderij*](图17)。那些笔触精细的作品都是用钢笔在一块预先备好的木板上创作出来的,可记录一场特殊的海战,或者一个哈勒姆富商的住所。彩色素描为素描增添了几分油画的特征,而用钢笔画所体现的素描又看似油画。最后,荷兰有一批顶级艺术家——哈尔斯[Frans Hals]、德霍赫[Pieter de Hooch]、维米尔——根本就不画草图。这一特征也体现在当时其他一些艺术家身上,通常认为具有这种特征的艺术家(比如卡拉瓦乔、委拉斯克斯)与北方艺术家具有相同的艺术情感。这就表明对于这些艺术家而言——维米尔在这方面的自我意识更是如此,再现是直接因色彩而发生,进而以油彩颜料体现出来。

这些现象所表明的态度与荷兰艺术家兼作家萨穆埃尔·范霍赫斯特拉滕不谋而合。他在1678年所著的一本有关绘画的指南书中有段文字,认为素描便是“模仿实物,甚至正如实物所呈现的样子”[23]。霍赫斯特拉滕在论述米开朗琪罗那则著名的批评提香作品缺乏*disegno*知识的文章结尾,抛出这句言简意

赅的话。根据瓦萨里的叙述，米开朗琪罗在批评鼎鼎大名的威尼斯色彩画大师时，介绍了意大利人普遍认可的*disegno*和*colore*［**色彩**］之间的区别，前者是画画的基础，着眼于自然中美的事物，并进行选择，而色彩则关注精确描摹自然之物。霍赫斯特拉滕从来没有用过*disegno*这个术语，他巧妙地改变了瓦萨里对这些术语的运用。他没有将核心问题指向*disegno*和*colore*之间的区别，而是指向同一问题的两种不同形式，这一问题便是*teykenkunst*［**绘画艺术**］。霍赫斯特拉滕认为米开朗琪罗在谈及艺术创作时，只关注美，而在提香看来，绘画艺术意味着如实将所见之物描摹下来。我们发现在霍赫斯特拉滕的文章中，正如在荷兰图像里，都没有富有成效地领会意大利人所谓的*disegno*——这一关于素描的概念指的不是事物的外观，而是根据艺术家的判断，对事物进行选择和布局，他们尤其关注人体。霍赫斯特拉滕消除了*disegno*和*colore*之间的差异，并将它们视为**绘画艺术**的两种方式。更令人惊讶的是，他以赞许的态度将提香视为绘图员。尽管霍赫斯特拉滕指出，提香的素描，或者说“模仿实物，甚至正如它所呈现的样子”的做法能够适时地让艺术家对何谓美产生鉴别力，但是他也表明这与米开朗琪罗从意大利绘画立场出发，认为艺术家在创作初期就如实模仿所见之物的做法存在弊端的观点无关。事实上，霍赫斯特拉滕建议荷兰艺术家从一开始就按此方法进行创作。最后，意大利艺术家在优先考虑的事情中，会将素描作为创作油画的基础，而霍赫斯特拉滕提出了另一种排列次序，他在此文结尾处向艺术家明确一点：油画不会损害素描，反而有助于素描。 39

北方艺术强调摹写世界的同时，还专注于另一种融合行为——让创作者入画。我们已然注意到弗罗芒坦的评论，他认为荷兰艺术家的素描不属于任何已知的风格，其原因在于他们创造的是一种“遵从万物本性”的艺术。[24]问题的关键不是我们无法分辨荷兰艺术家的素描，而是他们似乎并不是在践习正确的素描观念，捕捉或接受所见之物。专研荷兰艺术的理论家也重申了这一观点，他们极力反对艺术家有其自己的风格。有一位作者甚至写道，艺术 40 家必须丝毫不差地描摹实物，不应带有自己的风格。[25]研究意大利艺术的学者，

至少自瓦萨里开始，显然都是反对*mannered*［**手法主义**］风格的，但是他们如此认为主要还是寄希望于创造出更好、更自然的*style*［**风格**］。相较之下，荷兰艺术家几乎回避了风格或形式问题，他们将**所见的自然**摆在个人风格或自我之前。这令我们再次想到了开普勒的眼睛模型。

当我们在眼睛模型、荷兰图像及其相关文献之间来回游走时，我们正在划定区域；在这一区域里，对于外观的呈现——开普勒的**图画即所见**——不仅确定了图像并不存在素描和绘画的区别，而且支配着艺术家的自我意识，回避了其特有的理性。正如潘诺夫斯基巧妙论证的那样，当意大利人开始区分我们所谓的现实与理想，或如实摹写的图像与依据头脑里的判断或观念所形成的图像之间的差异时，荷兰艺术家几乎没有松懈过他们的再现设想。[26]无论是在文本还是图像上，他们都是如此。范曼德［Van Mander］及其后其他北方作家采用的术语*naer het leven*［**模仿实物**］和*uyt den geest*［**源于精神或思想**］并未涉及现实与理想、物质与精神之间的差异，而是不同视觉感知来源之间的区分。*naer het leven*指的是可见的世界万物，而*uyt den geest*指的是头脑中存储的世界图像。某些令人意想不到的文本和图像构想都源于此。首先，荷兰艺术家与意大利艺术家不同（也与追随意大利的整个学术传统不同），他们并没有将*naer het leven*限制于**模仿实物**的概念中，而是用这一术语表示摹写眼睛所见的世界万物。以一座古董雕像为对象所画的素描，比如那些在伦勃朗名下的作品清单里随意记录在册的素描作品，也可以是*uyt den geest*作品。[27]我们兴许可以此来解释某些北方绘画作品的制作能力和极高的欣赏力，如霍尔齐厄斯模仿丢勒的*Meistersücke*［杰作］的版画，其相似程度与这位早期艺术家的原作比起来足可以假乱真。这些版画，正如鲁本斯模仿其他艺术大师的极具迷惑性的仿作，都是模仿已有的**艺术品**，它们也是“**模仿实物**”。

然而，霍尔齐厄斯的版画也可以是*uyt den geest*，因为凭借头脑中的记忆进行作画，本身并不是一种选择过程或者关乎判断之事，而是关乎记忆。据范曼德所称，霍尔齐厄斯离开罗马时，随身没有携带任何意大利伟大作品的

素描图，而是将那些作品都“储存在了记忆中，就像立于镜子面前一般”[28]。事实上，艺术家在所见世界面前放弃的自我，在此处重获了：自我与大脑里储存的图像在这里合二为一，尤其是在循环论中，评论家认为根据储存的视觉记忆进行创作，以*uyt den geest*方式展开，是从自我出发进行创作的一部分，或如常言所说*uit zijn zelf doen*［**来自自我**］。[29]从所见之物的记忆中寻回自我，关于这一概念最有名的论述莫过于彼得·勃鲁盖尔［Pieter Bruegel］的北方同行对其的评价。据这位北方画家所称，勃鲁盖尔所画的阿尔卑斯山是*naer het leven*，以至当人们看到他日后的作品时，都认为他是将整个阿尔卑斯山吞到了肚子里，然后倾吐在画布上。[30]

41

当然，将心灵视为储存视觉图像的场所，这是一个很平常的概念。但正是在北欧，艺术家将心灵的这种状态**描绘**了出来。或好或坏，依赖眼睛所看到的事物，总体上缺乏我们所谓的一种理想或崇高的风格，甚至以描绘手段来再现崇高主题的意图也是出于这种再现训练的缘故。

二

当然，开普勒不是对绘画与视觉进行综合研究的第一人。正如他所建议的那样，倘若将视网膜图像称为图画的结论是基于此前图画制作与视象之间的联系的话，那么它们之间的区别也应谨慎对待。尽管他的著作确定了透视论者所提出的光在同质媒介下的直线传播原理，后者将这一论说应用到了人造或者直线透视中，但是开普勒所提及和定义的图画不同于此。[31]就这方面而言，相较于17世纪后期荷兰医学手册上提供的眼睛工作图解，笛卡尔提供给开普勒的眼睛图式给予我们的帮助就更少了（图18）。[32]两位先生在一间漆黑的房间墙壁上凿了一个透光孔，内置一副透镜。他们支起一个平面，让屋外的风景投射到这块平面上——人、树、河上的小船都带进了屋内；二人为了图一时之乐，将这些图景呈现出来。约翰·范贝韦尔维克［Johan van Beverwyck］提及曾在其位于多德雷赫特的家中阁楼上安装过这一设备，屋外

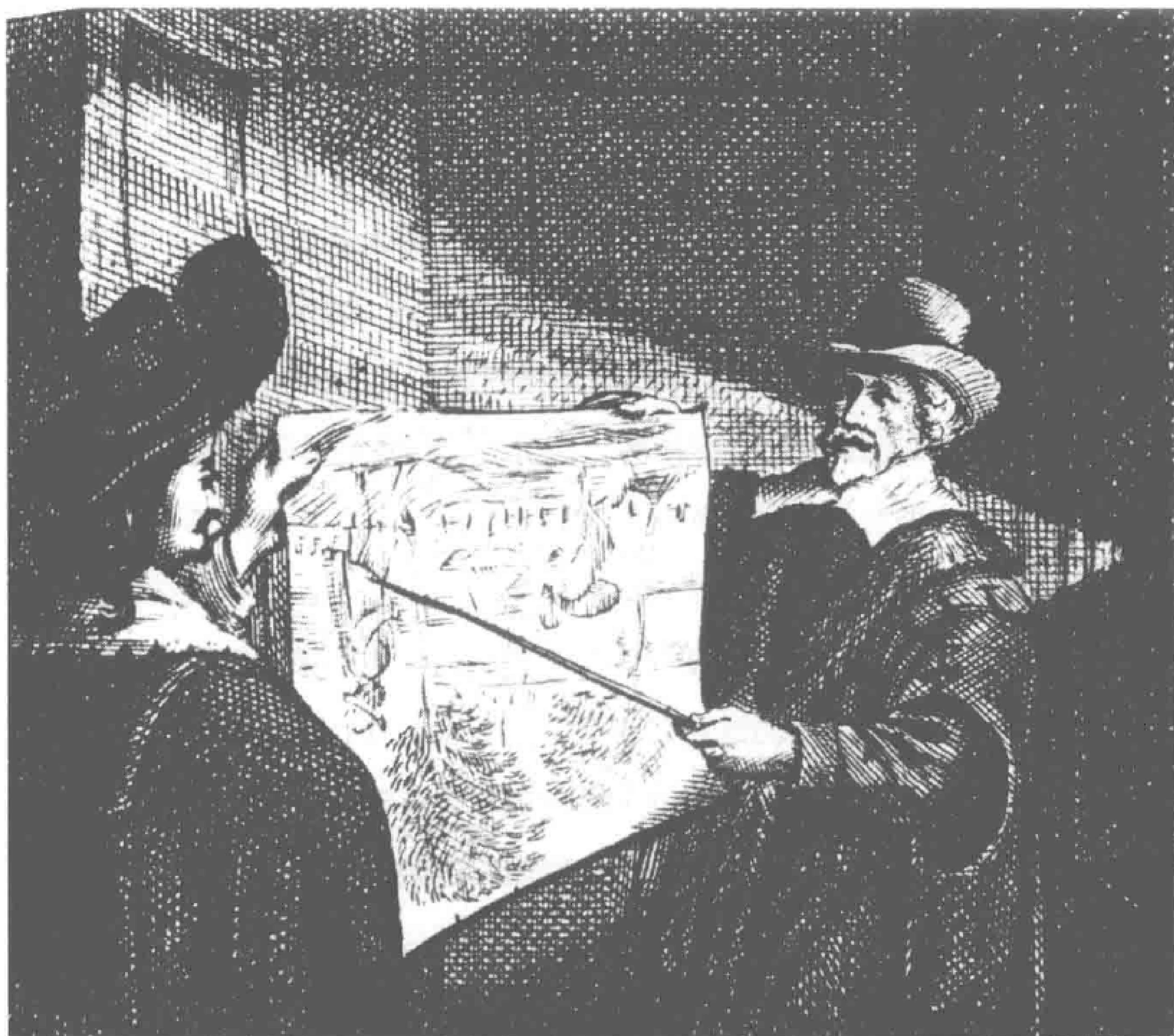


图18 约翰·范贝韦尔维克的《疾病的治疗艺术》(阿姆斯特丹，1664年)中提及的眼睛工作原理图解，第2卷，第87页。收录于《治疗艺术之作》(阿姆斯特丹，1667年)，海牙皇家图书馆

沿着瓦尔河［the Waal］行走的人们和插有五颜六色旗子的船只形象都会投射到墙上或纸上。他宣称，这就是外界景象进入眼睛的方式（尽管他接着对影像倒置如何调正感到困惑不已）。对于范贝韦尔维克而言，将肉眼看不到的图像变得可见并不是难以操作的事情。“在一张小小的纸上，”正如G. B. 德拉波尔塔［G. B. della Porta］此前有关形似眼睛的暗箱所写的那样，“你仿佛能看到整个世界的缩影。”[33]范贝韦尔维克的例证相当于在荷兰国内重现了开普勒的图像和荷兰绘画的模型，也可重现代尔夫特的风景。开普勒的眼睛模型和维米尔的绘画都令人联想起一幅无框的世界图像被压缩在画纸上的画面，而



图19 阿尔布雷希特·丢勒，正在画裸体的绘图师（木版画），收录于《度量四书》（纽伦堡，1538年），柏林（西）普鲁士文化遗产基金会国家博物馆铜版画珍藏馆

在这一图像中，正如我们所言，并没有预先以观者的角度来确定位置或人体比例。站在一侧的先生们和彼此孤立的观察者同样在提醒我们一点：这样的图像不是精心构思后填补空间的结果，而是呈现外部世界本来的面貌。

相较之下，阿尔贝蒂认为画画时先入为主的不是所见世界，而是一个以朝窗外空间细心观察的对象——最好是那些人物——的观者为起点，画面中的那些人物外观起着分辨它们与观者之间距离的作用：

> 首先，当我们观看事物时，我们将它视为占据画面空间的一个物体。[34]

丢勒所画的工作中的绘图师（图19）就可以说明阿尔贝蒂图画的某些特征。42
这幅图画据称不是视象的一部分，而是艺术家的构思。正如阿尔贝蒂所言，是一个与观察者保持特定距离所见到的视觉金字塔交会中的绘画表达：

> 首先，我将在平面上画一个任意大小的长方形，并将此视为一扇窗户，通过这扇窗户，可以看到画画的对象；同时我要决定画面上人物的大小。[35]

正是阿尔贝蒂指导这位艺术家以窗户为模板，拟定一个长方形。有观点认为，阿尔贝蒂的伟大创举就在于这一图画本身。詹姆斯·阿克曼［James Ackerman］曾指出，意大利的画框设计得像一扇缘饰窗户。作为对此说法的回应，兴许我们可以说，正如加百利·梅特苏［Gabriel Metsu］的一件画作所示（图141），在17世纪的荷兰，画框反倒像是镜框。[36]

43 遵循阿尔贝蒂的观点是画家的优先选择，因为它是以*istoria*［**历史画**］的名义表现人类的重要活动，阿尔贝蒂的图画就是基于此而创作的。阿尔贝蒂在面对一个公认的事实，即所有事物都有相对大小时，他追随普罗塔哥拉，宣称人是万物中最博学的物种，是一种尺度。预设的观者的地位再次得以确立。因此，文艺复兴时期的文化、绘画以及文学的诸多特征都源于这种对人类力量积极、自信的认知。这也正是我们所继承的人类观，或者可以更具体地讲，这正是艺术史家所继承的艺术性再现观念，很难将此视为一种特定的形态，也不能将此视为只是再现艺术才有的方式。尽管认为这一著名的比喻出自阿尔贝蒂著作的说法有失偏颇，但是他含蓄地将“视象即图像”的概念植入图画与视象之间关系的概念中。

两种绘画模式都提供了透视证据，而我们必须在这二者之间画出一条清晰的界线，这就混淆或模糊了它们之间的差异。这种差异并不属于视象本质的领域，而是视觉化模式和再现模式上的区别。摄影是否属于艺术？如果是的话，它又是何种类型的艺术？摄影所引发的主要问题与这一议题有关联。确切地讲，艺术与自然之间并不存在冲突，而只是图画制作不同模式的差别。摄影的诸多特征——那些使摄影看上去如此真实的特征——也是北方描绘性模式共有的特征：片段性、随意的构图以及最初那些摄影实践者所说的即时性——他们声称摄影赋予自然一种无须借助人类便可复制自身的力量。假如我们想知道照片式图像在历史上的优先地位，那么在17世纪那些集观看、认知以及绘图为一体的丰富图像综合体中便可证明这种优先地位。照片式图像可以像荷兰绘画那样，模仿阿尔贝蒂式模式。然而它的制作条件使其

44 具有了我们所谓的开普勒模式——或者可以从皮尔斯［Pierce］的指示性符号

[indexical signs] 中找到一个现代术语。[37]

对比开普勒和阿尔贝蒂提出的图画观念，便能触及欧洲北方和南方文艺复兴时期艺术之间教科书般的差异。假如我们回到15世纪，便可将凡·艾克的范德帕埃拉祭坛画与多梅尼科·韦内齐亚诺 [Domenico Veneziano] 的圣露西祭坛画（图20、图21）进行比较。我们兴许可以将北方艺术和南方艺术之间那些无异议的差异总结如下：关注诸多细小事物较之于关注少数大事件；物体上的反光较之于以明暗塑造物体；对物体表面、颜色和质感上的处理较之于它们在一个可识别空间里的安排；无框图像较之于清晰带框的图像；没有设定位置的观者较之于已然设定的观者。二者之间的差异带来的是两类通常称为主要现象和次要现象的等级区分模式：对象和空间较之于表面；形式较之于世界的本质。[38]不管意大利透视系统是视觉上的真相还是一种传统观念，它依赖于一个值得商榷的基础，即人们追求真相的动力；在关于这二者特征的问题上，冗长而又枯燥的陈述导致二元性的产生。[39]正如拥护意大利艺术的詹姆斯·阿克曼所言：“假如艺术家想要尽其所能准确传达事实真相，那他应该追随阿尔贝蒂；假如他希望传达事物在其眼前所展现的面貌，那么他不该受制于任何人。”[40]研究北方艺术的现代学者显然已经开始谈及一些艺术家，这些艺术家已经“彻底意识到人造透视和自然视象之间的差异”，进而称赞他们“以眼见为主，比起前人来少了一些先入为主的偏见”。[41]借助开普勒的理论，我想我们可以进一步提出，问题的关键不是“记录事实”与事物“外观”之间的对比，也不是感知世界的不同方式，而是描绘世界的两种不同模式：一方面图画被视为世间万物之一，是一个有框的窗户，透过它来观看世界；另一方面图画替代眼睛，因此我们的位置不再受限。[42]

45

当我们分辨和探求图画不同模式之间的差异时，读者可能意识到某种威胁：哲学问题以及心理学问题或将图画的问题取而代之。我想作为知识的图画，它的本质或地位会成为争论点，这是不可避免的，因为我们认为在某种文化中生产出来的图画是以感知性隐喻来表达知识。我的意思是指一种文化会想当然地认为通过我们的心灵映照自然，我们便会明白我们知道的事情。[43]

46

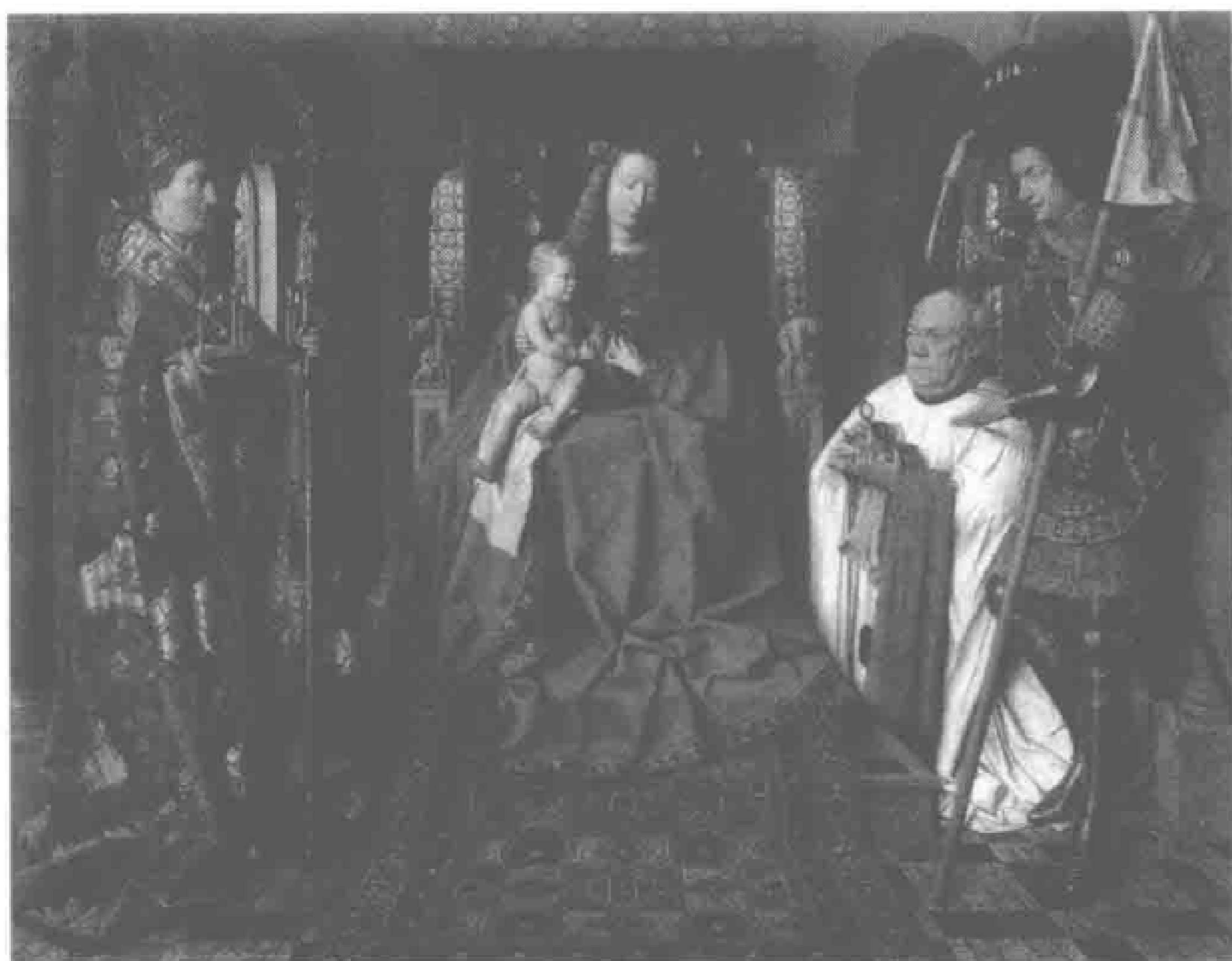


图20　杨·凡·艾克，《玛多娜和卡农·范德帕埃拉》，布鲁日公共美术馆

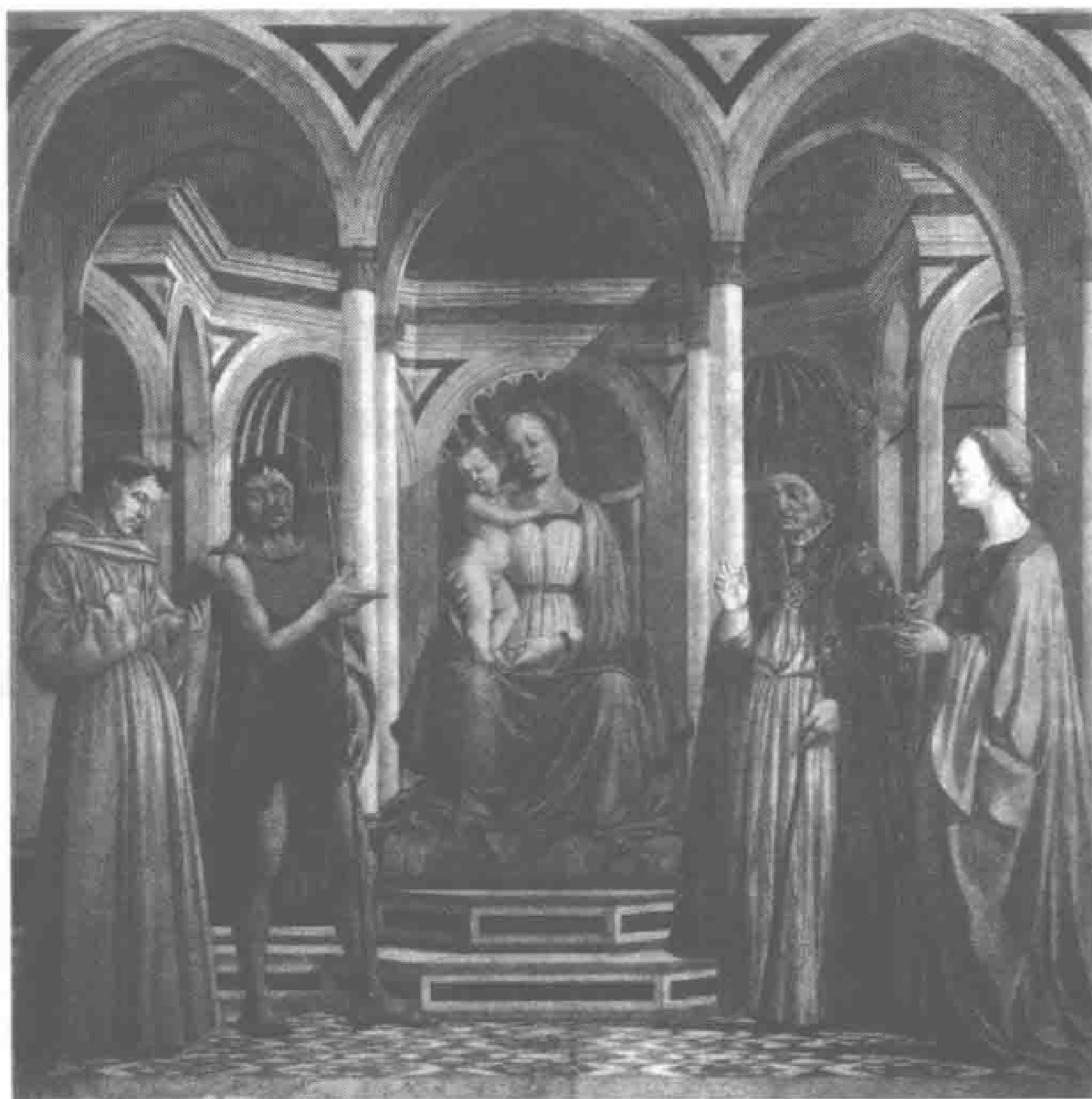


图21　多梅尼科·韦内齐亚诺，《圣母子与圣徒》，佛罗伦萨乌菲齐美术馆

这样一来，我们的问题便是在他们设想的图画与心智或视觉上的图画发生重叠时，该如何处理实际的图画。其中一种策略是E. H. 贡布里希提出的，他试图从人类感知的本质上为西方图画再现提供一个基点。（近来在分析哲学的心理探索中，这一方法得到了采纳，同样是基于相似的论证推理。）然而我的观点与贡布里希不同，我认为艺术不一定须由知识的认知模式来确定，在此书中我将这种观点视为理解上的偏见，甚至在这种模式下试图辨别不同的方式。我的目标是在时代提供的框架下，试图去理解17世纪的荷兰艺术家是如何生产，又是如何确认他们的图像。

世间兴许再无艺术家或写作者能像莱奥纳尔多·达·芬奇［Leonardo da Vinci］那样，对世界的观看［seeing］、认知［knonwing］以及绘图［picturing］三者之间的关系进行不间断的深思。正因如此，尽管从地理和年代角度而言，他已经偏离了我们探讨的核心，但是将注意力转向他，可以深入思考眼下的问题。眼睛作为一种观看工具吸引着莱奥纳尔多，他第一个提出暗箱是眼睛模型的观点。他在著述和绘图过程中，深刻见证了两种绘画模式所带来的两难之境，而这两种绘画模式正是我所说的南方和北方艺术模式。他称颂眼睛是认识世界之路，这赞语在当时欧洲随处可见。由于意大利文化专注于文本与图像之间的相对价值问题，情况更是如此。他在为眼睛辩护和定义时，同时也在画家与诗人、图像与语词之间进行辩护和定义：

> 无论谁丧失了视力，便失去了大好的世界景致，这无异于被活埋墓中，即使他尚能活动和苟延残喘。现在你难道还不理解，是眼睛将世界之美尽收眼底？它是天文学的主宰，它建立了宇宙学，它指导和纠正所有的人类艺术，它带着人类环游世界，它是数学王子，它的科学最可靠，它能衡量星星的高度和大小，它发现了元素及其位置，通过星星的运行轨道它可以预测未来之事，它创造了建筑、透视以及神圣的绘画。[44]

在他著述的相关段落里，莱奥纳尔多彻底臣服于眼睛，同时他还建议将镜子

作为艺术的一种模型，力求获得整体映象的状态。

> 画家的心灵应像镜子一般，将其自身转化为描绘对象的色彩之物，同时尽可能地将这面镜子前的事物如实地反映到色彩之物上。因此，那些自知才华平庸的画家，明白自己并非一个多方面才能俱佳的大师，无法借助技巧将自然缔造的各种形式复制出来，也即无法在心灵里看清或再现自然里的各种形式，也就不知如何处理。[45]

47

这一观点有三层意思。它们让我们想起了开普勒的图画所存在的条件，甚至令我们想起出于南方艺术家的立场而对北方艺术的反对态度。首先，心灵不仅**像**一面镜子，而且还因它反映了对象的缘故而有了色彩，事实上它已经转化**进入**镜子中；其次以这种方式制作的图像是未经选择的——自然形态如何，图像便如何，因此人类在其中并不享有特权；最后，莱奥纳尔多在结论中对心灵犹如镜子般再现和世界本身的图像进行了明确区分。从这一观点看绘图，镜子是主导或向导，本着这种精神，莱奥纳尔多建议艺术家提防其艺术带有这种镜像特征。这让我们想起他笔记本中那些根据观察所记录下的视觉图录，它们出现在其作品——首幅《岩间圣母》[*Madonna of the Rocks*]中的花朵和岩石。由此可见，一幅图画再现了事物的外观，比如空气透视（感知的事实表明如果对象与眼睛相隔一段距离时，它的轮廓会显得柔和一些，外形也饱满些）或弯曲空间。但是假如图画取代了眼睛，那么观者便无处可寻。[46]尽管莱奥纳尔多着迷于外观，但是他惧怕自己沉迷于这种全情投入，也畏惧于牺牲人类的理性选择，而这正是绘图观念应具有的特征。它们的冲突是消极的自我沉迷与积极制作之间的矛盾。它引起的紧张状态在人物如他的圣约翰或圣安娜的心理行为上是显而易见的，它表现在我们感知到的强大而又令人不安的仪态上。这些人物处于行动与静止的张力之间，或处于积极的自我肯定与消极的接纳之间（图22）。因此，莱奥纳尔多有时转而反对这种镜像：

> 那些毫无理性并依赖练习和眼睛作画的画家，其创作就像一面镜子复制了眼前的一切，全然没有意识到它们的存在。[47]

48

莱奥纳尔多向我们提供了一种不可能发生的混合体，一面有选择性的镜子，他一度试图在艺术的两种模型中进行权衡，正如他在其作品所做的那样——一种镜子般的映现和第二世界的制作：

> 画家应该是孤独的，他对看到的事物进行思考，与自己进行探讨，从他所看到的世界外观中选出最出彩的部分，接着像镜子一般，将它们内化为许许多多的色彩，正如眼前所见到的那样。假如他做到了这些，那么他就像具有了第二自然［a second nature］。[48]

一面镜子如何反映选择或理性？答案就在给艺术家的劝诫中——莱奥纳尔多和早前的阿尔贝蒂都如此劝告艺术家——以镜子来评判自己的图画。此时镜子就不再是实物的目击者，而是艺术的见证者。镜子使得艺术家与他的艺术之间产生了距离，于是正如阿尔贝蒂所言，它便能判断从自然中得来的事物之纰漏，进而去修正艺术。

这似乎是在表明，这种镜像，这种他本能上想要摆脱事物的本性，比起对理性的诉求来，更接近于莱奥纳尔多创造才华的源泉。之所以这么说，是因为他在一则被频繁引用的劝告中指出，看看那些断壁残垣、发着微光的灰烬、斑驳的石头、密布的云，你的心灵就会被唤醒。可见莱奥纳尔多将身为艺术家的自己变成了一个创造者。以这种方式唤起创造的心灵，我们便暴露于密密麻麻的万物的不确定性中。然而，在莱奥纳尔多看来，与其沉迷于自然的创造，还不如像普洛斯彼罗［Prospero］那样去创造。如此一来，万物就成为**他**眼中的创造物。于是北方的写实性开始崭露头角，这就是为什么最终不能将莱奥纳尔多列为这一写作主题的缘故。[49]

莱奥纳尔多对镜像和有选择性或理性的镜像做了区分，这种区分与当



图22　莱奥纳尔多·达·芬奇，《圣母子与圣安娜》，卢浮宫克里希国家博物馆

时两种不同视觉之间的差异息息相关。在艺术史文献中**常被印证的经典章句**［*locus classicus*］是普桑信笺中的一个段落，信中他奋力为将卢浮宫长廊［the Long Gallery of the Louvre］一些早期的装饰画换成自己的作品的行为做辩护。他对“两种观看对象的方式”［deux manières de voir les objets］进行了区分，并陈述了其作品的基本原则。普桑为我们提供的术语一个是*aspect*［**局部外观**］，另一个是*prospect*［**整体外观**］。他如此写道：

> 两种观看对象的方式：仅仅看见对象和仔细观察对象。仅仅看见对象只是让眼睛自然地接收所见之物的轮廓和外观。然而注视对象意味着观者努力寻求某种可以更好理解对象的方式，这种做法已然超越了眼睛对所见之物的外形进行单纯和自然的接收。因此可以说**局部外观**是一种自然的观看行为，而我们所谓的**整体外观**是一种理性职能，它依赖三点：具有识别能力的眼睛、视线以及眼睛与对象之间的距离。
>
> ［deux manières de voir les objets, l'une en les voyent simplement, et l'autre en les considérant avec attention. Voir simplement n'est n'est autre chose que recevoir naturellement dans l'oeil la forme et la ressemblance de la chose veûē. Mais voir un objet en le considérant, c'est qu'outre la simple et naturelle réception de la forme dans l'oeil, l'on cherche avec une application particulière les moyens de bien connoistre ce mesme objet: Ainsi on peut dire que le simple aspect est une opération naturelle, et que ce que je nomme le Pnospect est un office de raison qui dépend de trois choses, sçavoir de l'oeil, du rayon visuel, et de la distance de l'oeil à l'objet.］[50]

49

最后一句所提及的视线以及眼睛与对象之间的距离，清楚表明了普桑所说的**整体外观**无非就是指根据透视原理观看对象。事实上，整段文字如同普桑著作中关于这一理论的其他论述，都可以追溯到一本著名的意大利文献。普桑以**整体外观**这一术语来解释他本人的艺术并为之辩护就不足为奇了。同样不

必诧异的是普桑从观看概念的角度来陈述他的观点。观看与图画之间所设想的同一性都基于透视原理的构建，但这种同一性随之带来一种困惑，即认为画画就是观看的一种方式，而不是观看的形象化。然而这一观点并不对称。如果以获取**整体外观**的方式来观看暗指它是与透视绘画相呼应的话，那么以获得**局部外观**的方式进行观看就只能是这层意思：仅仅看见对象与绘画创作无关。前文已经提到开普勒所言“图画即所见”，普桑提及的**局部外观**概念也曾出现熟悉的回响，并引导我们回溯到一个现今已然熟悉的概念：“观看只是眼睛接收自然中可见之物的轮廓和外观。”[Voir simplement n'est autre chose que recevoir naturellement dans l'oeil la forme et la ressemblance de la chose veûē.] 这一概念中除了对投射在视网膜上的复制式图画，即开普勒所致力的研究进行描绘外，还说明了什么？它是普桑所言的“自然的操作”，这与荷兰艺术家谈及的暗箱所投射的逼真绘画相呼应。正如我们所看到的那样，开普勒证实了视网膜图画本身就是一种再现。

从“局部”所见到的世界存在着一个内在问题，即无人见过视网膜上的图画。这种诉求带来一种危险，即不加考虑地将眼睛与世界等同起来，这也是莱奥纳尔多的担忧之处，但是描绘这种图画是17世纪北方艺术家主要考量的事。开普勒本人也是这么做的。

三

让我们简略地再提一下开普勒。开普勒在其奥地利家宅附近的一块地里支起了一台设备，用于观察太阳光线。这台设备的外观大致就是其论文中出现的一张素描图所描绘的模样（图23）。[51] 他还利用这台设备来画风景图。开普勒所画的风景图是暗箱文献的一部分，但是我们常常会忽略一点：他在田野里支起的这台设备并不是为了图画制作，而是用于天文目的。观察这一设备制造的图画，随后在纸上描摹下来，开普勒为我们再次刷新了其激进的关于眼睛的重新定义：眼睛是图画制作的光学仪器。他利用暗箱创作风景图，

50

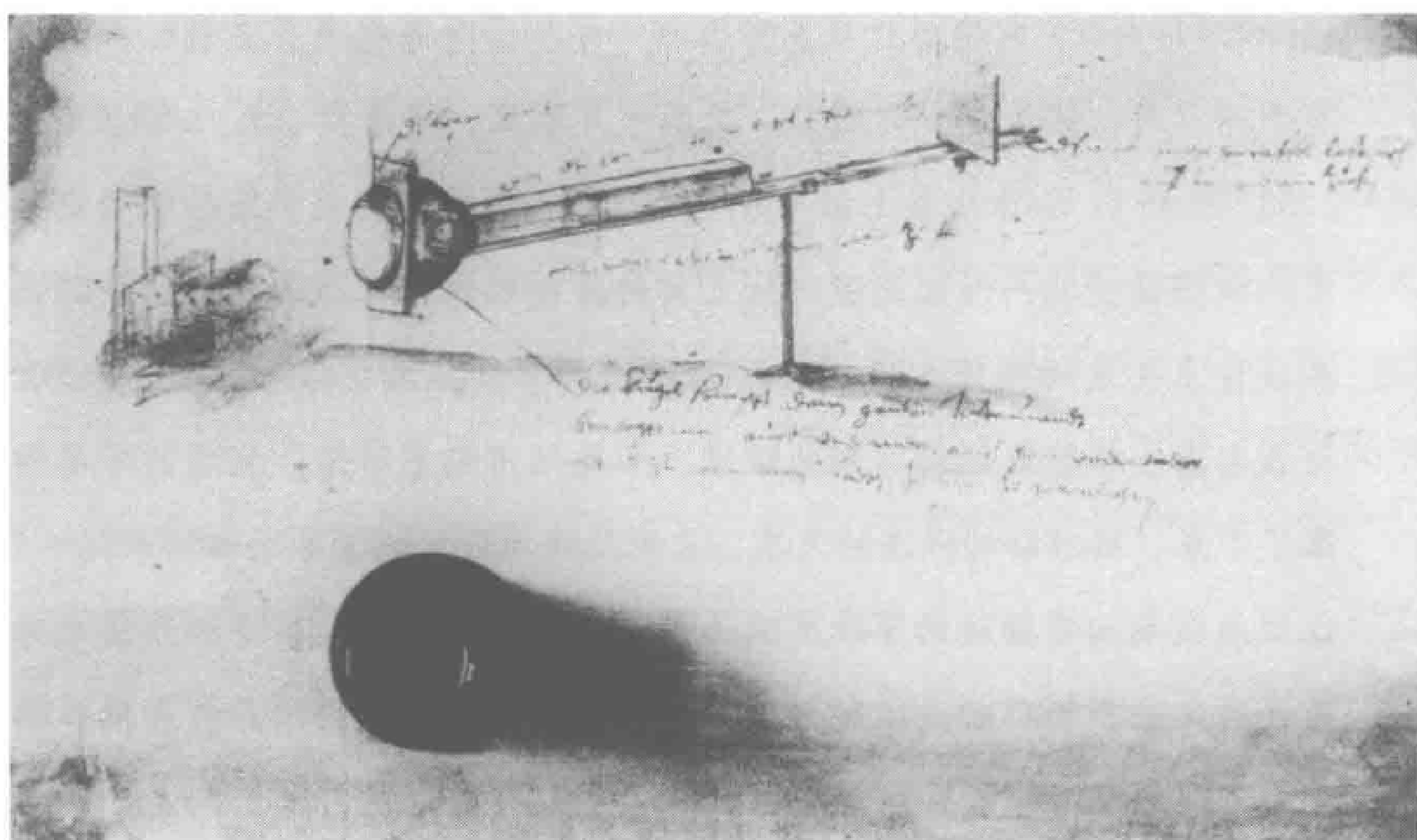


图23 约翰内斯·开普勒文章中的光学仪器素描，列宁格勒俄罗斯科学院手稿档案馆

将他设想的眼睛内不为人所见的图画变得可见。

1620年，亨利·沃顿［Henry Wotton］爵士在林茨［Linz］拜访开普勒，我们的论述中很多零散的观点集中体现于这次拜访的完整记录中。沃顿的社会关系再次证实了我们所描述的一系列考量点：1615年沃顿作为派往海牙的英国大使，曾是惠更斯家族的邻居，同时惠更斯在其《自传》中还告诉我们一点，沃顿是惠更斯家庭音乐创作上的同伴。他在信中提及开普勒的图画，这封寄往本国的信正是写给惠更斯极为钦佩的哲学家弗朗西斯·培根的，培根在人文素养方面的观点和计划使沃顿受益匪浅，同时也证实了他本人的观点。沃顿在给培根的信中，说起他在开普勒的研究文章中看到一张画在纸上的风景图时心情激动。他请教开普勒是如何做到的，而后才知道这幅素描画是借助搭建在田野里的暗箱所投射的图画描摹下来的。沃顿的描述如下：

> 他有一顶黑色的小帐篷（材质是什么并不重要），当他想在田野里支起帐篷时，可以立刻支起来，并且这顶帐篷可随意朝四面八方转动 51

（像风车那样），我猜想它最多可容纳一个人，并且兴许并不舒适；除了有个洞以外，帐篷是全封闭的，里面一片漆黑，帐篷直径大约有1.5英寸［约3.8厘米］。他在帐篷上装了一个长筒透视镜，并在刚提及的洞内安置了一面凸透镜，一面凹面镜可从长筒的另一端拿出来，长筒的这一端一直延伸至支起的帐篷中央。长筒透视镜能够覆盖的物体都进入了视域，并投射在一张准备接收它们的纸上。于是他用钢笔将这些实物的外观描摹了下来，然后转动帐篷的角度，直到他将田野里的景象全部描摹完毕。这就是我向阁下描述的事情，因为我想也许可以好好利用这种方法来为地方志服务，否则通过这种方式来画风景画是缺乏文化素养的表现，尽管毫无疑问没有哪个画家可以画得如此精确。[52]

尽管沃顿和开普勒一样，没有对绘画艺术发表意见，但是他的叙述还是告诉我们这种图像含有绘图的观念。

沃顿写道，开普勒使用的设备可以像风车那样旋转，由此所画的单张或多张素描是环绕暗箱四周一系列独立但连续的田野风景图。正如沃顿所见证的那样，每幅风景图都是用钢笔“描摹”下来的“不在眼前但可看见的镜面反射物”的“如实外观”。将这一系列描摹的风景图集中在一起，便成为沃顿所谓的田野的“**局部外观**的集合”［whole *aspect*］。**局部外观**一词尽管使用得有些随意，但是它正好提示我们刚才所讨论的普桑关于此二者差异的观点存在不当之处。单独一幅图像——一长条纸或一系列小纸片很难看出它最终的全貌。然而，我想提醒一点：如此描绘的世界是部分外观的一种集合或汇聚，而这样的世界本身也是一个更广阔世界的一部分。是否有一种方法可以让画家将他视野所及范围内的景象全部体现在一个平面上？这不是一种随意的猜想，而恰恰证明了很多荷兰绘画的形态和意图。正是考虑到这种目的，霍赫斯特拉滕将某一章节起名为《可见的自然万物以何种特殊的方式来表达自身》[53]。北方艺术家特立独行，希望将视野所及范围内的景象全都传达到他们那块小小的作品平面上。全景风景画的创作轨迹便是如此，风景从长方形

画布的任意角度向外延伸，或者我们在荷兰窥视孔中见到的层层叠叠的房间也是如此。

画面承载了外部世界的面貌，这种能力正是北方很多绘画的特征——视野的集合。在观看和描述荷兰艺术时所碰到的困惑，其源头就在于北方艺术家所认为的透视或*deurzigtkunde*［**透视**］一词指的并不是对象与观者之间空间关系的再现，而是世界面貌在画中的复制方式。从这层意义上讲，透视关乎的是普桑所言的外观的再现。 52

现在我们举几个涉及这种现象的图画案例。尽管彼得·桑雷达姆的建筑图具有鲜明的独特风格，也许正因为如此，它们不断地被选为具有某些根深蒂固和普遍特征的荷兰绘画的典范。[54]然而，倘若这种图画观念先入为主，而不是设想桑雷达姆沉迷于自由地处理线性透视模式，那么我们应该进一步去理解这些作品。我们兴许会对他的绘画外观做如下总结：它们具有建筑上的旨趣，通常我们会将这种趣味归于建筑空间类目之下。尽管如此，这些画作的亮点却在于其画面外观：微妙的线性模式；层层拱门，门和门相互重叠，门边树立着或粗或细的柱子，冲洗得发白的墙壁将这些柱子连结在一起。这让很多当代的观者想起蒙德里安的作品画面。这些模式更为独特之处在于它们显然是不对称的。它们常常展现了一种广角视野。有一幅素描，视线从北面的通道穿越乌得勒支的布尔教堂中殿（图24），这幅画显然是将两种视角组合在画面上。艺术家以中央一根柱子为立足点，向左、向右看，然后将这两种视图组合在一起。观者立足于教堂，在不移动头、不转移视线的情况下，置身于桑雷达姆标注的视点是不可能同时向左右两个方向观看的。因此，这件作品展现的不是透过一扇虚构的、带框的窗户所看到的教堂的内景。

桑雷达姆甚至没有在意预设的画框，他继而将这张素描图一分二。他画了一幅画对应素描的左半图，另一幅画对应右半图，删除了处于中央位置的柱子（图25、图26）。桑雷达姆对图像进行裁切时，并没有重新设计这两幅左右半图。我们最终便有了两幅外观极不一样的作品，每一幅图都体现了另一种特征：一种极端的斜视图。桑雷达姆从一幅图像分离出两幅画面的过程中，

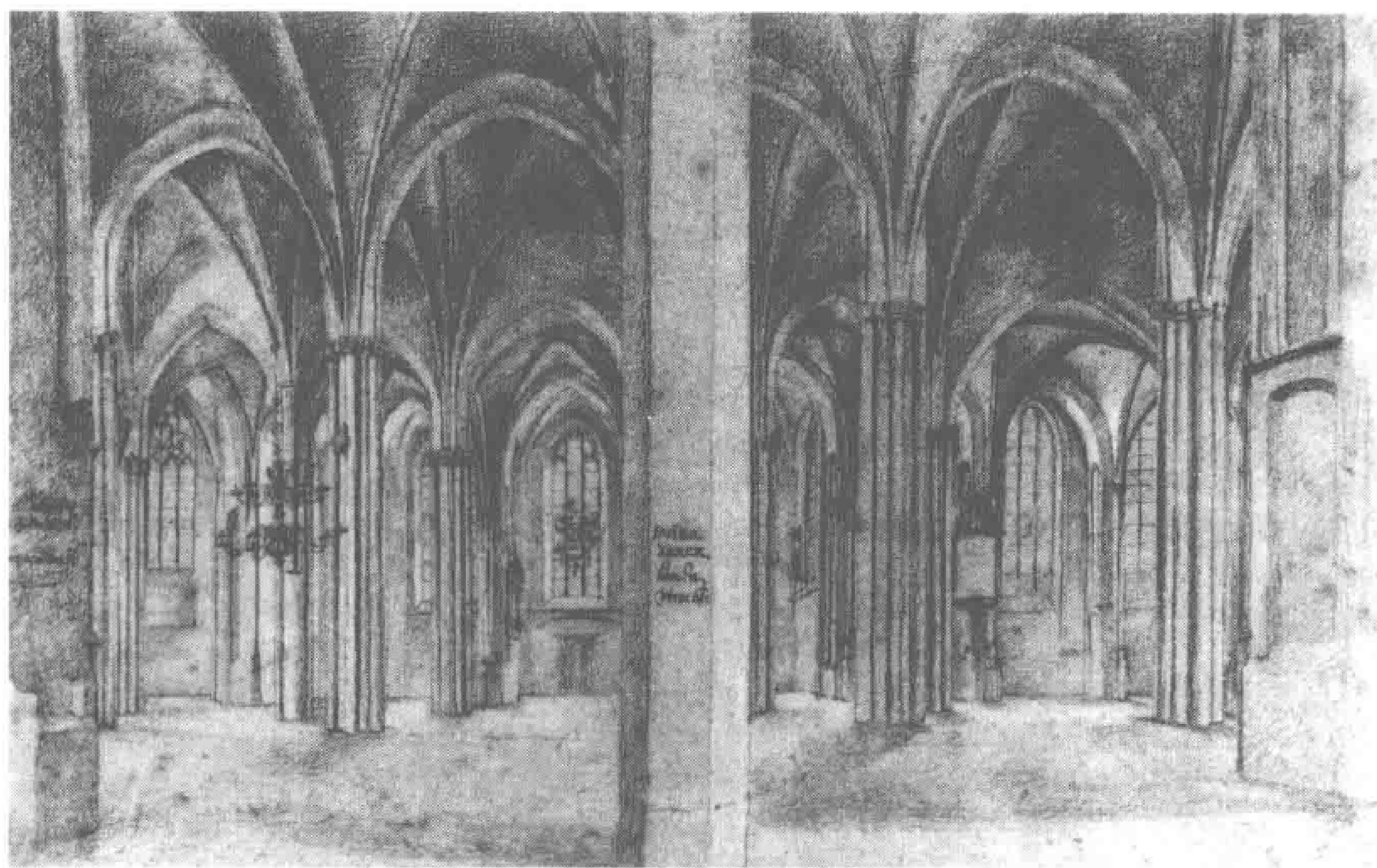


图24　彼得·桑雷达姆，《乌得勒支的布尔教堂内景》（钢笔和粉笔在蓝纸上作画），1636年，地形图，乌得勒支市政档案，Ja 4.1.

始终保持原有的视点，从这个视点来看，原有建筑应该如第一幅作品所示。因此，左图的视点远离右侧，右图的视点远离左侧。这就解释了隐现的柱子与每幅画倾斜的视点都是相对而立的。这些画作保持不变的并非画框和外在的观者，而是观者或观者的眼睛所看到的画面。桑雷达姆将这种特权赋予所见之物上，他以一种前所未有的方式来对教堂素描画进行评注；多年之后，他会**从中提取**素材，重新进行创作。素描画是所见世界的一种见证，它不为任何东西做预备，它就是事物本身，或是事物本身的再现。我们在观看建筑时，观看行为本身就已经记录在再现之中。鉴于我们开始所提出的绘画观念，我们兴许有充分的理由认为，这样的绘画作品不是以正确的观看建筑的视角而创作的，而是多种视角的建筑图的集合，不然外部观者理应与建筑景象一起体现出来。[55]

53　从某些方面而言，我尝试对绘画中的再现的观看行为进行定义，这与近期有学者试图在书面文字中再现思想和言说进行定义，其性质是相同的。我

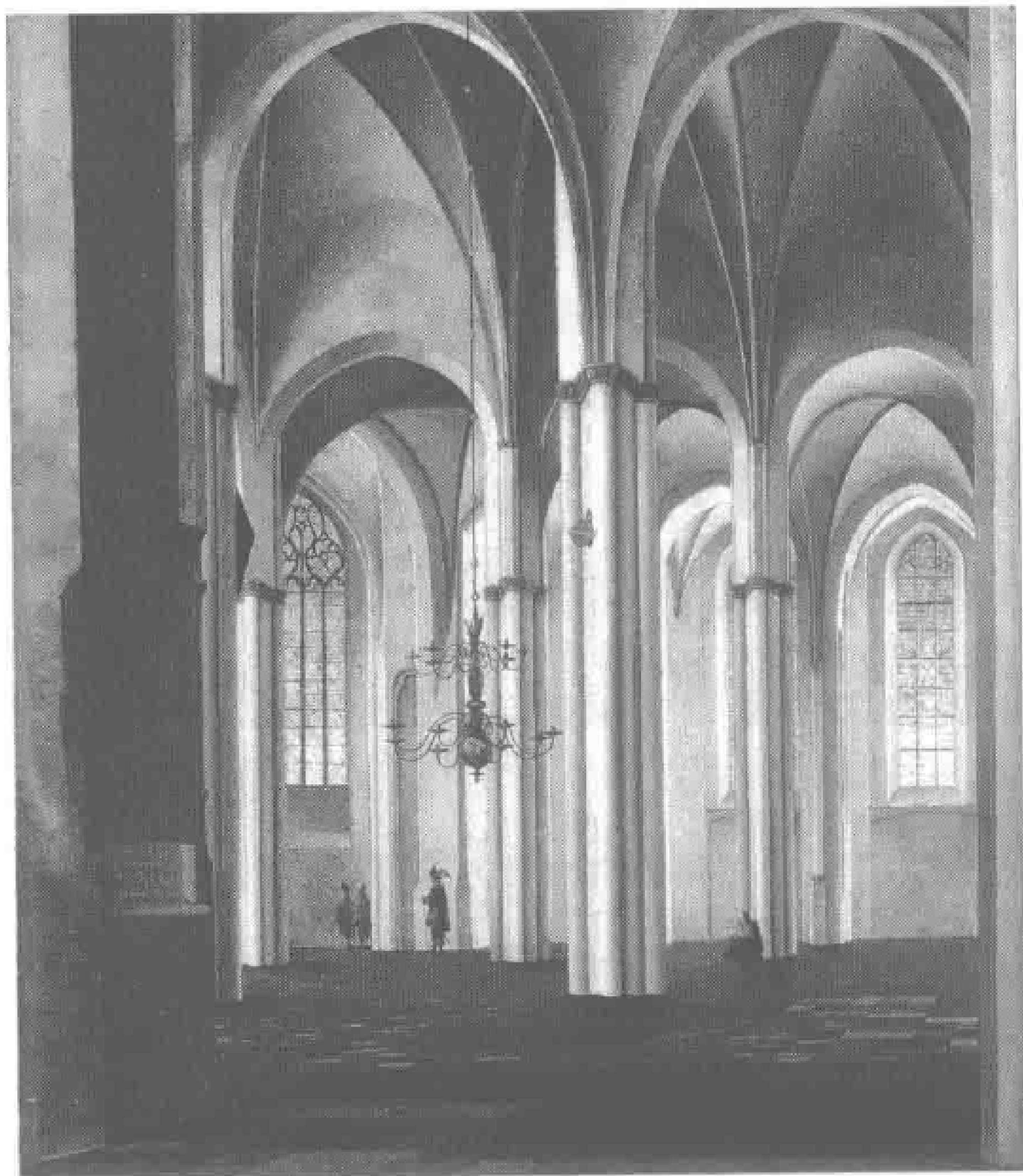


图25　彼得·桑雷达姆,《乌得勒支的布尔教堂内景》, 1644年

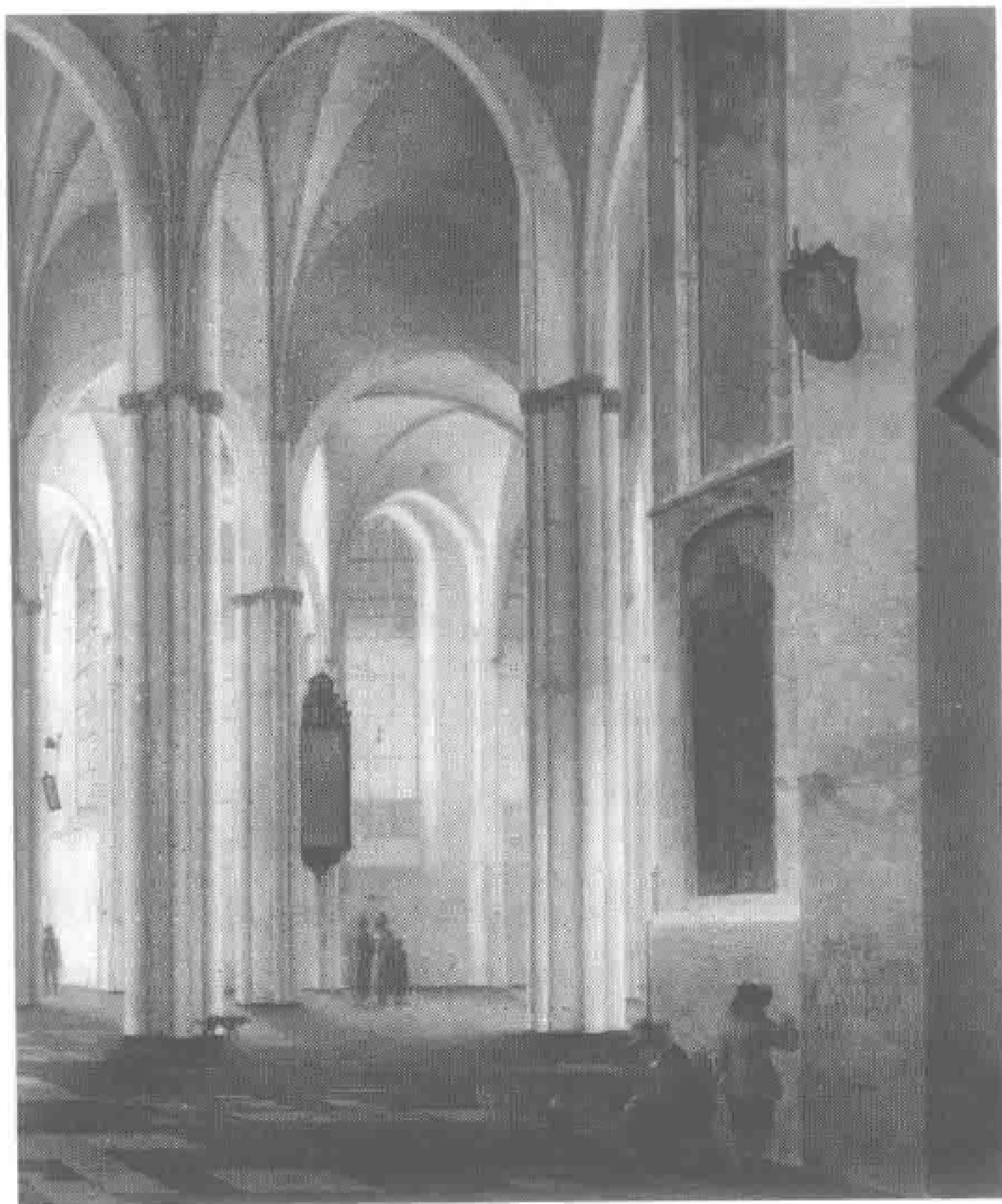


图26　彼得·桑雷达姆,《乌得勒支的布尔教堂内景》, 1644年,伦敦国家美术馆

所指的是大多数读者所熟悉的小说中意识流方法在语法上的研究：言说再现是感知或经验上的表达，它的交流功能被移除了。[56]这里的每一种现象，无论是再现的观看还是再现的思想与言语都显示了非凡的专注力，却没有理会发送者和接受者之间的相互作用，不管是世界与观者，还是二位言说者。而这二者的相互作用通常是意大利的图画特点，或言说时的语言特点。有位作家曾敏锐地描述了一种现象，即"距离和吸引的非凡混合"，这正是桑雷达姆和其他荷兰绘画的特征，也是此类图画状态的征候。[57]

也许解释这一现象的最佳途径是暂时思考一下北方特殊的透视构建传统，桑雷达姆的作品就属于这一传统：长期以来所谓的远点构建一直被视为北方画匠对阿尔贝蒂绘画观所做出的解释。阿尔贝蒂论绘画的文献都只有文字，而无图解；相反，他的北方同行提供了注释性图画。他们以一种几何图形的方式，将世界转移到一块平面图上，没有观者和绘画空间的介入。换言之，没有受到阿尔贝蒂式图像的干涉。要是我们从北方第一部论述透视的著作，即法国传教士让·佩尔兰［Jean Pélerin］，也就是大家所称的维阿托尔［Viator］的《图像失真》［*De Artificiali Perspectiva*］（1505年）着手的话，那么我们便会发现，维阿托尔认为再现复制了视象，在他看来，视象就是活动的眼睛反射所接收的光线，就像燃烧的镜子或**炙热的镜子**［*miroir ardente*］[58]（这里是指曲面镜，它可以使光线聚焦，进而发热燃烧）。相比之下，阿尔贝蒂明确声明，眼睛转动本身对理解他的图画构建无足轻重。维阿托尔并没有将视点的着眼处落在画面前的远处，而是落在绘画表面上，从画面上确定了水平线，也就是画面里人物的视平线。观者的眼睛（在阿尔贝蒂的阐释中，观者是预设的，位于绘画空间之外）、与距离和位置相关的单一中心消失点［vanishing point］在图像**内部**都有其对应物。维阿托尔设定的第一个视点在每一侧以相同的距离，通过两个所谓的远点连接在一起，由此也就可以看到作品中的对象。这些点的作用在于确定可见的世界，而不是确定预设观者的立足点。这三个点仅仅针对作品中的人与物，而不是外部观者。将这两种构建方式并置，看上去相似得令人迷惑；事实上，有观点认为它们是不同的构建

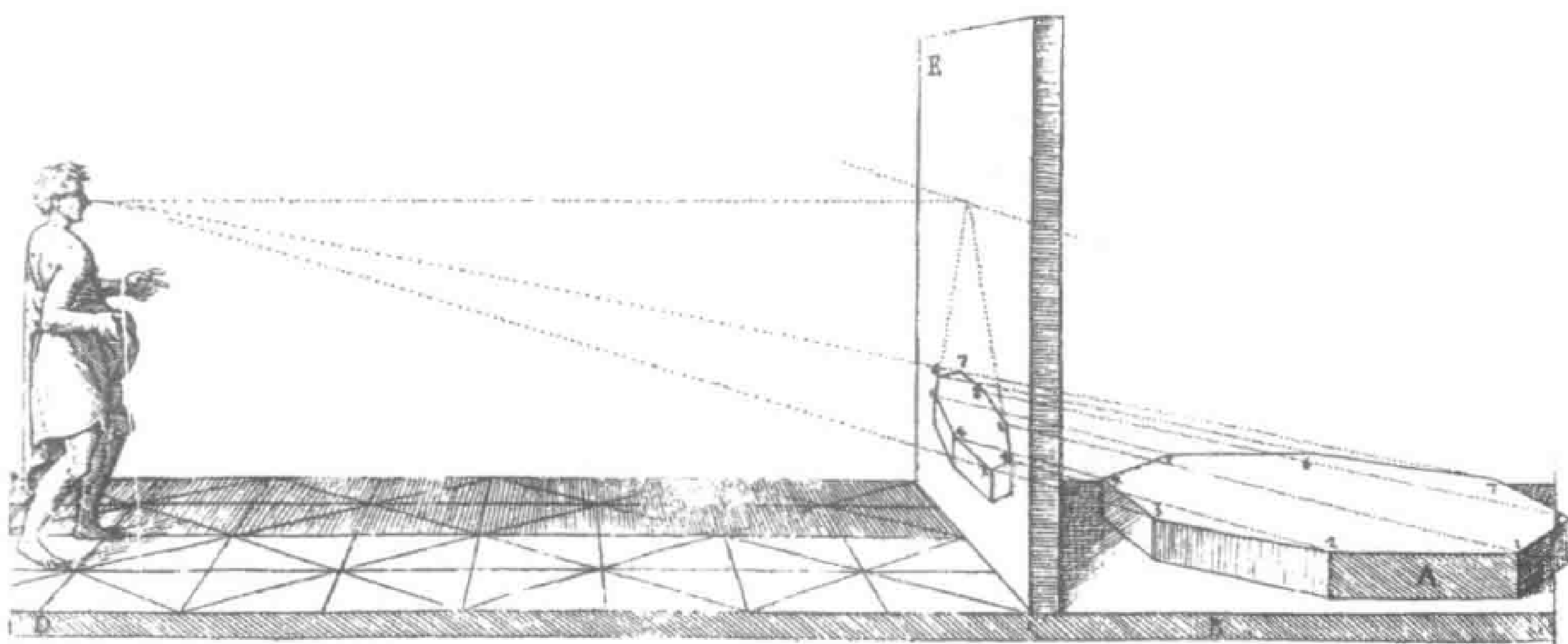


图27 贾科莫·巴罗奇·达·维尼奥拉，《两种原理的前瞻性应用》中的第一“原理”或“合理结构”（罗马，1583年），第55页，芝加哥大学图书馆

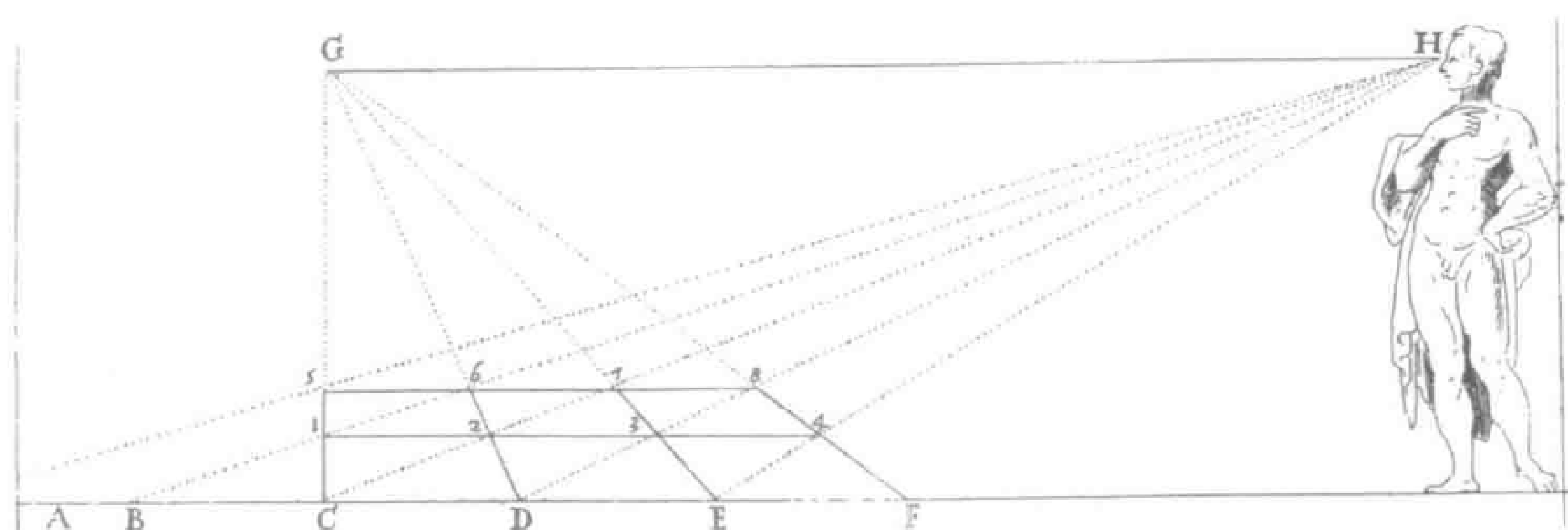


图28 贾科莫·巴罗奇·达·维尼奥拉，《两种原理的前瞻性应用》中的第二“原理”或“远点透视”（罗马，1583年），第100页，芝加哥大学图书馆

方式，但是服务于同一目的，产生相同的结果，那便是为艺术家提供一种在空间中再现对象的几何途径。多年之后，在意大利建筑师维尼奥拉［Giacomo Barrozzi da Vignola］提供的两种透视系统对比图（图27、图28）中，将二者之间的区别揭示得一清二楚。[59] 我们也许会认为，从意大利的术语来讲，根本不存在以远点透视而构建的图画作品，因为没有带框的窗户，无法透过它看 56

到对象。维尼奥拉的图画既没有与外部观者分离，也未曾与之发生联系。它本身便是对可见世界各种碎片的模仿。人体的再现与画中建筑的比例是根据**它们**的视角来判断的，“正如它们在图像中所见到的那样”［ainsi qu'il sera vu par les figures］。尽管眼睛模式并非开普勒的开创之举，但是维尼奥拉将图画与眼睛，而不是与图画有着一定距离的观者所看见的世界等同起来，这种做法就如同开普勒的图画模式。维尼奥拉赞扬那些采用他的透视模式而创作的画作，与我们所定义的开普勒式图画，即“艺术家再现的往昔遥远的事物，如同即时在场且一眼便能认识的事物”［(the artists) representent les choses dépassées et lointaines comme immédiates et présentes et connaissables au premier coup d'oeil］[60]之间并无共鸣，这也不足为奇。这是留待追随者们日后在图画里所要表达的内容。

利用远点方法**可**制造出阿尔贝蒂认可的统一标准的中心透视。维尼奥拉曾于1583年将这一方法介绍给意大利人，之后他正是利用远点方法来制造 57 中心透视，因为他并不比大多数现代评论家来得高明，可以将观者和图画平面抛诸脑后而进行虚构。然而远点方法并不支持这一选择。它很容易制造出倾斜的多重视点来。维尼奥拉确实绘制了很多模拟中心视点的插图，北方的后继者更多地强调他们的本土特征。佛兰德的艺术雕刻师兼建筑设计师弗雷德曼·德弗里斯［Vredeman de Vries］为他1604—1605年出版的《透视》［*Perspective*］一书加了一个副标题:《这是关于窥视孔最著名的艺术，通过窥视孔可以看到对象画在墙上、木板上或布面上的样子》[61]，这就等于重申了维尼奥拉关于眼睛、透视以及图画表层的观点。前两图（图29、图30）出色图解了维尼奥拉的视觉几何基本术语。第一张图显示了由转动的眼睛摹写的圆弧，第二张图显示了将圆弧在平面上展开时，便是横跨图画表层的水平线。 58 在后一张图中，多个距离点将眼睛引向空房间内部上下里外多种视角。它产生的效应便是维尼奥拉提出的活动眼睛所看到的多重叠加视图。当多个人物进入空间，他们便成为可见世界的俘虏，定位他们的视线犹如格列佛一般

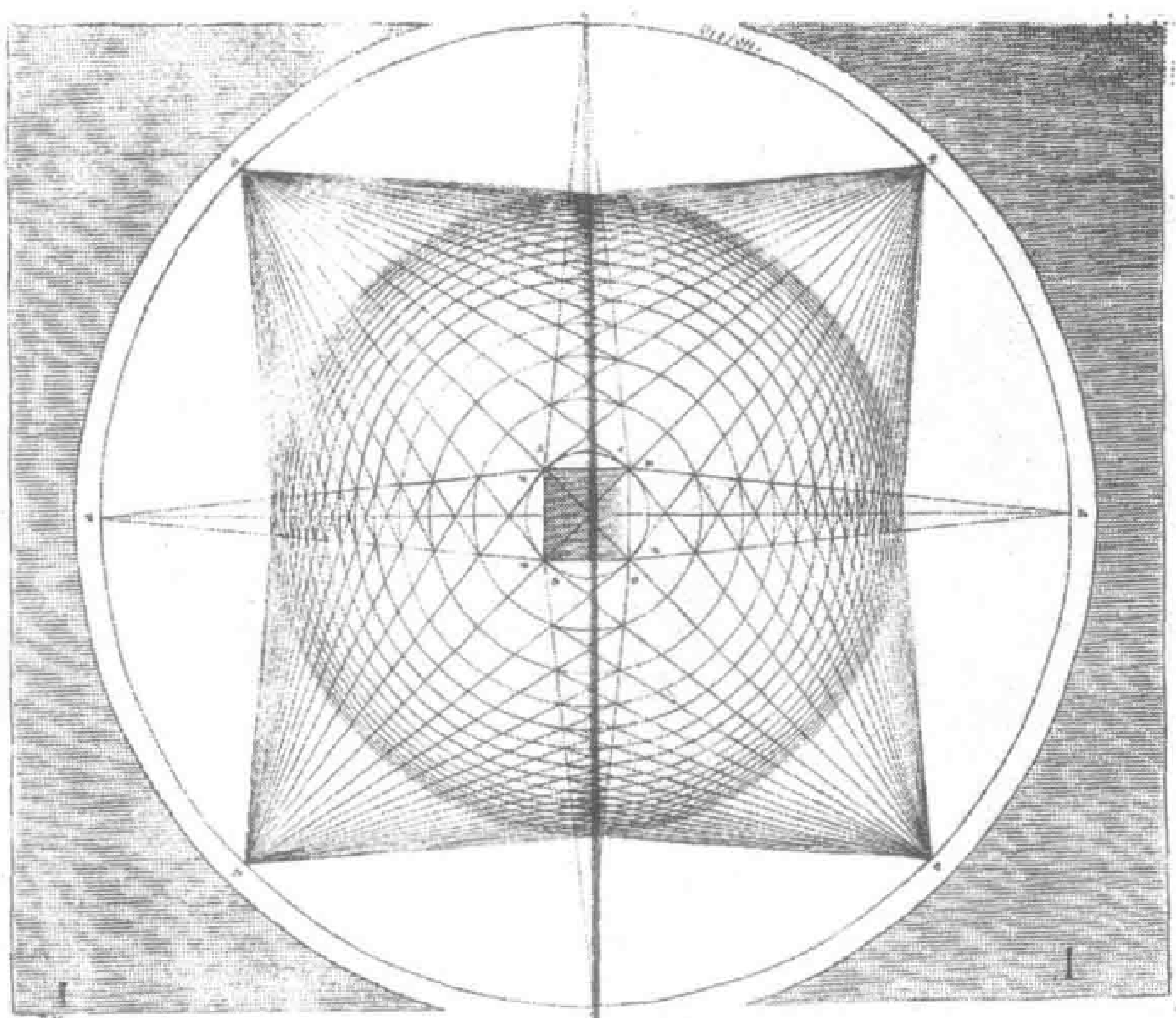


图29　杨・弗雷德曼・德弗里斯，《透视》（莱顿，1604—1605年），
图1，加利福尼亚伯克利大学班克罗夫特图书馆

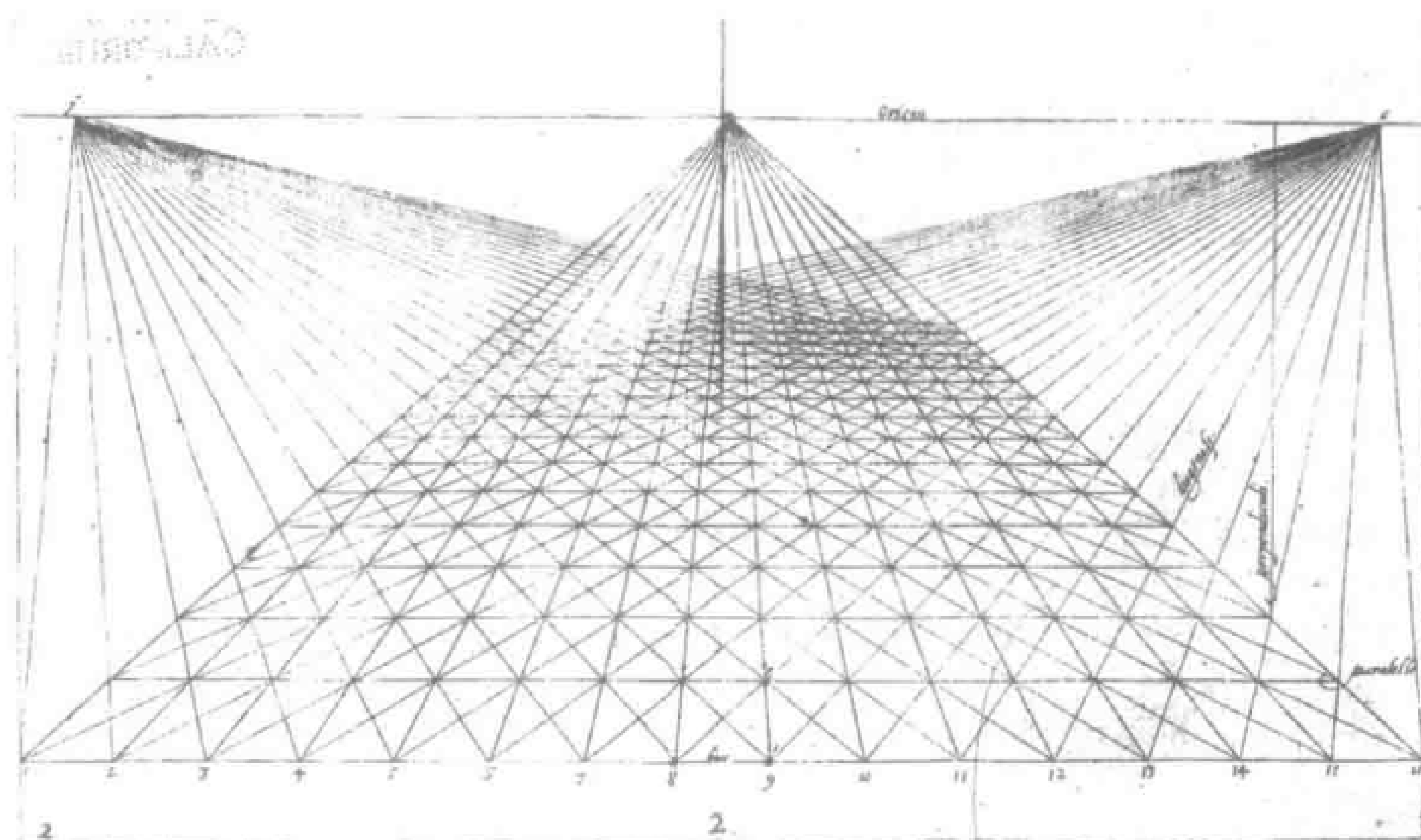


图30　杨・弗雷德曼・德弗里斯，《透视》（莱顿，1604—1605年），
图2，加利福尼亚伯克利大学班克罗夫特图书馆

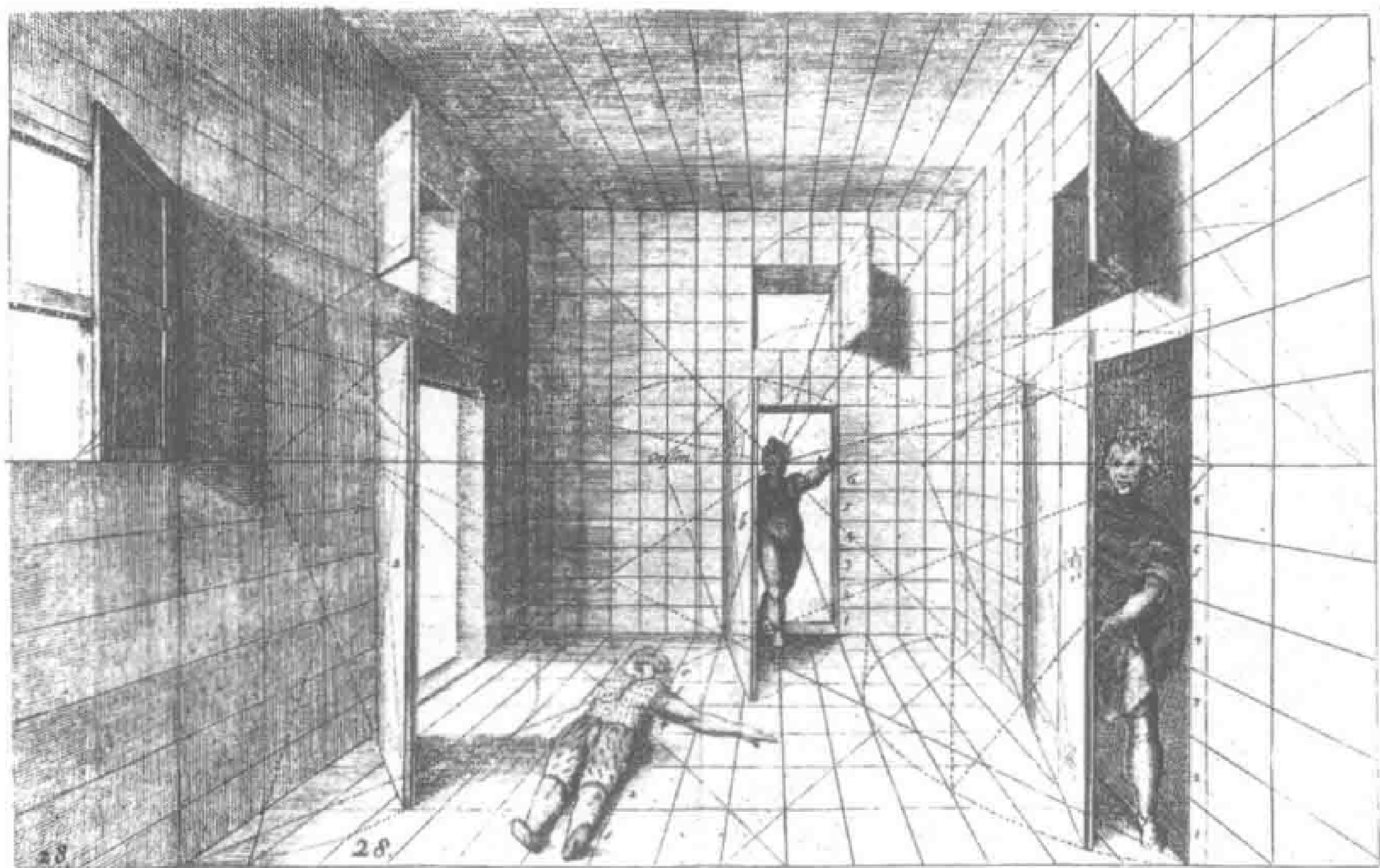


图31 杨·弗雷德曼·德弗里斯，《透视》（莱顿，1604—1605年），图28，加利福尼亚伯克利大学班克罗夫特图书馆

[Gulliver-like] 缠绕在一起（图31）。诸多视线和构成画面的诸多可见之物制造出一种切分效果。我们绝无可能往后退几步，将其理解为一个同质空间。

在我们重新回到桑雷达姆对这一传统的看法前，再来看看另外一点证据，它证实了我们对北方这一特殊透视观念的理解，但也使我们的理解变得复杂。鉴于德弗里斯《透视》一书的题名及其作者的志向，大约在70年之后，另一位荷兰人萨穆埃尔·范霍赫斯特拉滕在其一本理论指南书《绘画学园》[*Academy of Painting*] 中关于透视的章节里，对这一概念进行了评论，这也就不足为奇了。尽管霍赫斯特拉滕是从传统角度来论述透视观念，但是他对此相当漠视。然而他没有完全否定透视，而是转换了对这一概念的陈述角度——从北方人对光学幻象的痴迷角度对透视进行介绍。[62] 让人感到诧异且值得注意的一点是弗雷德曼在画面空间里并置的对象。正如霍赫斯特拉滕描述的那样，弗雷德曼对敞开的门和内室的再现，是与两件从技巧角度来看相当不同的透视例子组合在一起；一件著名但已遗失的乔尔乔内·达卡斯泰尔

弗兰克［Giorgione da Castelfranco］创作的裸体和霍尔齐厄斯的版画维纳斯（图32）。乔尔乔内描绘的裸体背朝观者，我们之所以能看到人像另半边身体是由于画家巧妙地使用了镜像：身体一侧显现在镜中，另一侧穿着金光闪闪的盔甲，身体正面避开了池子水面上的观者。乔尔乔内希望体现出绘画胜于雕塑的想法，为此他采用其大部分作品里的方法，具有鲜明的北方色彩。凡·艾克也曾创作过一件构图相似的作品，画面是一个洗澡的女人。然而北方艺术家在这方面的想法已经超越了对反射画面的兴趣。乔尔乔内通过附加的画面内容，获得了人像的全面视图，犹如将独立的视图集合在一起。尽管整体视图乃集合而成，但最终效果并不是意大利人希望看到的具有空间整体性的画面。反而，它将整体性解构了。用相关术语来说，这样的画面牺牲了**整体外观**，换来各角度的局部外观的集合。然而这样的视图正是霍赫斯特拉滕提供的透视例子。

59

瓦萨里对乔尔乔内赞誉有加，他认为观者只要扫一眼乔尔乔内的这件裸体作品，便能看到作品各方位的全貌，霍赫斯特拉滕的这件作品便是基于瓦萨里对乔尔乔内裸体作品的描述。[63] 但是他并没有指出这种方法与意大利艺术家为获取人体的整体外观所采用的传统方法有何差异。通常来说，意大利艺术家不会或不愿意牺牲个体观者的权威性或人物肖像的整体观感。因此，其中一种方法是让人体成对出现。我们发现波拉约洛［Pollaiuolo］在《圣塞巴斯蒂安的殉难》［*The Martyrdom of St. Sebastian*］（图33）中采用了一种称为*figure come fratelli*［**兄弟般的人体**］方法，画中弩弓手的背面和正面通过一组对称的人体展示出来；或者另一种称为*figura serpentinata*［**蛇形人体**］的方法，意指人体围绕着自身盘绕，正如阿尼奥洛·布龙奇诺［Agnolo Bronzino］的《洗礼者圣约翰》［*St. John the Baptist*］（图34）所示那样，通过这种方法，可以显示对象更多的侧面。我们可以将这种意大利图画风格史追溯到毕加索。毕加索将不同视点结合在一起，塑造成一张脸或一个身体，他的这种选择性手法扭曲或重构了人体解剖学。莱奥·斯泰因贝格［Leo Steinberg］的解释恰如其分，毕加索作画仿佛是在占有，而不是尊崇单个观者的权威性或



图32　杨·桑雷达姆模仿亨德里克·霍尔齐厄斯画作，
《艺术家和他的模特》（版画），大英博物馆

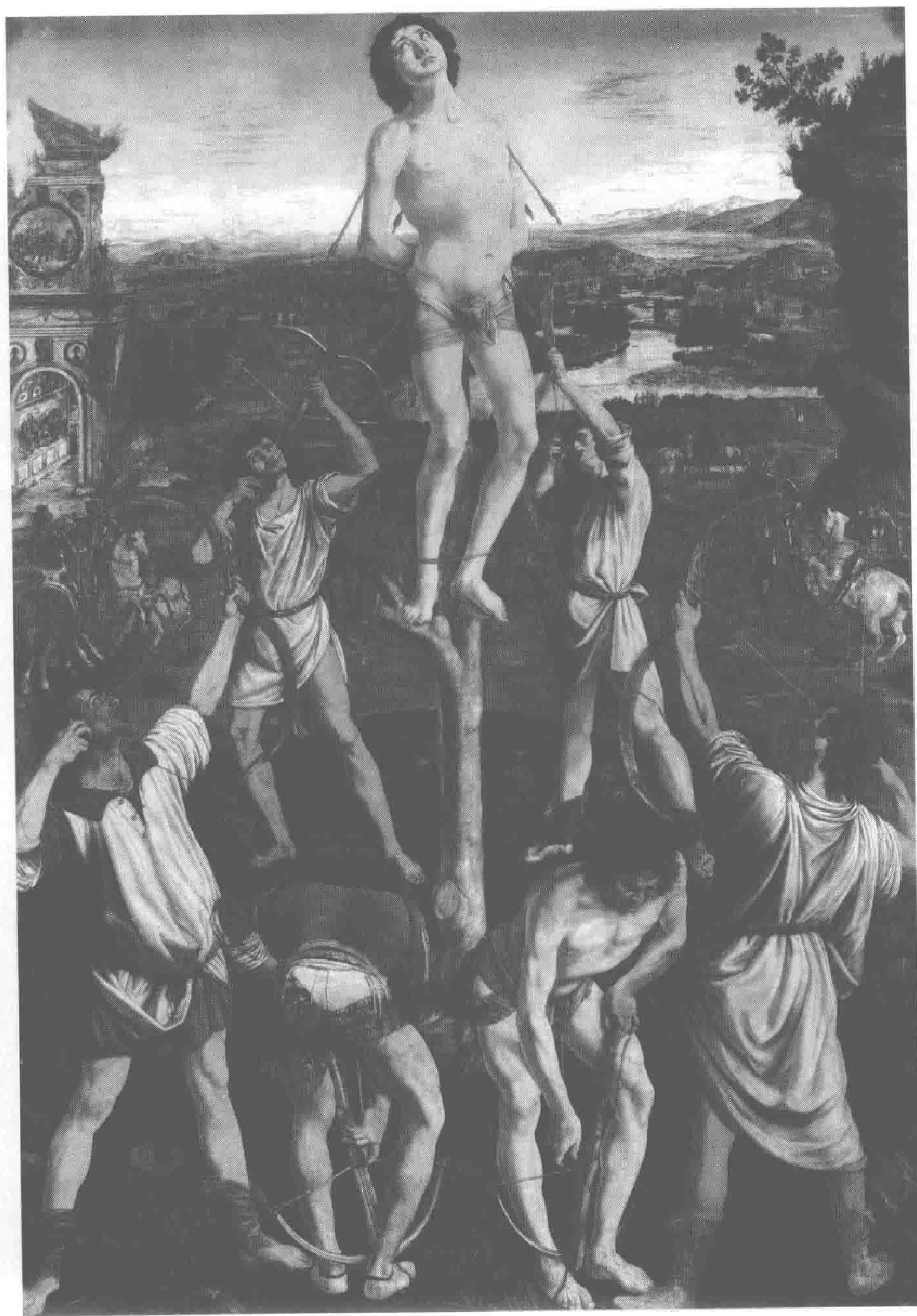


图33 传为安东尼·德尔波拉约洛和皮耶罗·德尔波拉约洛，《圣塞巴斯蒂安的殉难》，伦敦国家美术馆

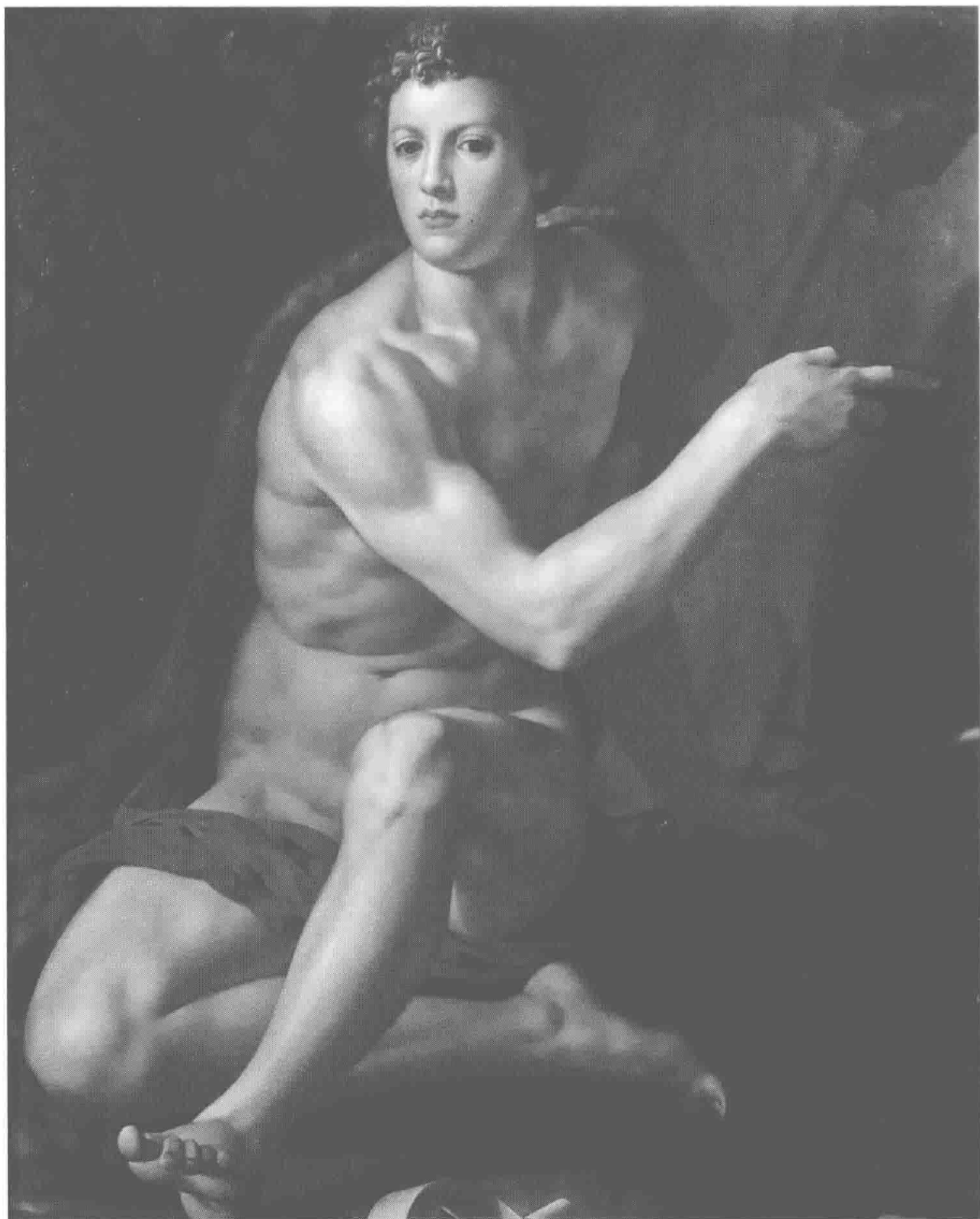


图34　阿尼奥洛·布龙奇诺，《洗礼者圣约翰》，罗马鲍格才美术馆

可见人体的立体性。[64]

霍赫斯特拉滕的第三件透视作品可以打消我们对其在理解乔尔乔内裸体作品上的任何疑虑。他用一件霍尔齐厄斯的版画仿作证明了自己的理解力。在这件作品中，维纳斯正看着镜中的自己，而一位画家正在画她（图32）。这里维纳斯出现了三种视点：真身、镜像以及画家画布上的画像。事实上，正如我们在乔尔乔内的作品中所见的那样，我们并没有看到这个人体的全貌。霍尔齐厄斯的版画没有响应人物全方位视点的挑战，但是体现了霍赫斯特拉滕所声称的透视图画是由再现的总和所构成的观点。我们知道残缺的维纳斯，正如我们所理解的桑雷达姆的教堂画。以这种方式来阐述，我们便能更好地理解为何借助霍赫斯特拉滕的文本，可以将乔尔乔内和霍尔齐厄斯描绘的人体与弗雷德曼建筑图中的附加空间联系起来。

正如同类型的其他著作那样，霍赫斯特拉滕的指南书是一本集成著作，书中既有传统案例，也有他本人收集的用以说明传统主题的新例子。既然此书是荷兰自身传统高度成熟期图像观念的最好见证，同时我也将在此书的论述过程中重新回到这一文献上来，那么确定此著作的读解性质尤为重要。读解这一著作的难处在于这本集成著作常常没有呈现线性的观点，而只是展示关联性。从这一角度而言，我们兴许可以说这一著作与其描述的图画之间有着微妙的联系。尽管单独看这些例子的话，它们都属于传统范畴（我是指通常而言它们都是从意大利文献的角度来进行陈述），但是我们必须永远对那些未提及的多种关联之间的相互作用保持警惕，正是这些关联促使霍赫斯特拉滕将它们整合在一起。这种相互作用的整体效果与单独观看每个例子的效果有所不同。上述文字中我们所讨论的三个透视例子都属于错觉的传统案例。窥视盒（此处在荷兰语中指的是*perspectifkas*）和宙斯的葡萄显然属于错觉讨论的范畴。然而这些例子出现在此处是出于一种特定的考虑。图绘世界的多重性与窥视盒相适合，它在乔尔乔内描绘裸体和霍尔齐厄斯的仿作《维纳斯》例子中得到了强调和结合。霍赫斯特拉滕认为，窥视盒呈现的结构正如弗雷德曼的建筑，是一个不设框的一系列房间或依次所见的远景。这种连续观察的

62



图35 萨穆埃尔·范霍赫斯特拉滕，窥视盒，细节，伦敦国家美术馆



图36 萨穆埃尔·范霍赫斯特拉滕，窥视盒，细节，伦敦国家美术馆

经验在霍赫斯特拉滕本人的窥视盒（现今存放于伦敦国家美术馆）得到了确认。在他的窥视盒里，不同寻常地增加了第二个窥视孔，并且在远处窗户外还增加了一个正在向室内观看的男人（图35、图36）。同样，宙斯的葡萄例子所具有的迷惑性再现了我们对乔尔乔内和霍尔齐厄斯创作的多重再现的理解，

并将它们比作错觉（未必认为这就是一种错觉）。宙斯的葡萄对一起置于我们眼前所见的乔尔乔内、霍尔齐厄斯和弗雷德曼作品做出了定义：作为复制而不是空间设计的再现是图画错觉的基础。倘若我们能感到霍赫斯特拉滕在这一例子上的想法与开普勒的图像观念相似的话，那么我们就对了。在前文中，霍赫斯特拉滕将艺术定义为对外观的模仿（此处有待讨论的是描绘塞涅卡著名的柱子线条时，从某个特定的角度来看，线条似乎融合在一起，欺骗了眼睛）。他这番定义的立场是针对艺术图画，而开普勒针对的是视网膜图画。让我们将这两种观点一起罗列出来：

开普勒：

只要天文学家记录的发光体直径和日食范围是基本数据，（那么有必要理解一点）视象的某些幻觉部分是由于观察技术的原因……因此视象误差的源头应是眼睛本身的构造和功能。[65]

霍赫斯特拉滕：

64

然而我认为画家的工作是欺骗视觉，但同时他必须充分理解事物的本性，如此他才能全面理解眼睛是如何上当受骗的。

［Maar ik zegge dat een Schilder, diens werk het is, het gezigt te bedriegen, ook zoo veel kennis van de natuur der dingen moet hebben, dat hy grondig verstaet, waer door het oog bedroogen wort.］[66]

当然二者之间有一个至关重要的区别：开普勒认为视网膜成像所具备的必要条件，在霍赫斯特拉滕眼里则是艺术家的职责所在。

继这番题外话之后，现在我们重新回到以桑雷达姆绘画作品为典型例子的北方模式。桑雷达姆完全没有排斥弗雷德曼·德弗里斯的集合视图，显然他接受了它们。我们通常所说的弗雷德曼的手法主义和桑雷达姆的写实主义，它们在风格上的鲜明差异使得我们对其连贯性视而不见。我们兴许会拿桑雷



图37　彼得·桑雷达姆,《阿克曼圣劳伦斯教堂内景》, 1661年,
鹿特丹博伊曼斯-范博伊宁根博物馆

达姆所作的阿克曼圣劳伦斯教堂藏书室入口的画像视点（图37）与弗雷德曼所画的可使我们看到更多的丰富视点做比较。我们的目光向低处穿过两扇门，经过左边的自由空间，停留在右边柱子后面一块位于高处的狭小空间。桑雷达姆将注意力转移到现实的教堂上来，他采用这种全新的、令人意想不到的方法进行画画。右边画得很小的人物是居于地平线位置的记分员们，地平线位置即他们的视平线。画面内容显示了某种确定性。白色粉刷的教堂鲜有装饰：上漆的管风琴琴箱、幔帐，后者底端有一个男人的头部切面图以及一个死亡盾牌。最后，教堂内人物和艺术家的视点是一致的，尽管这件作品中并非如此，这就使得画中人物的所见之物即我们的眼中之物。在桑雷达姆的很

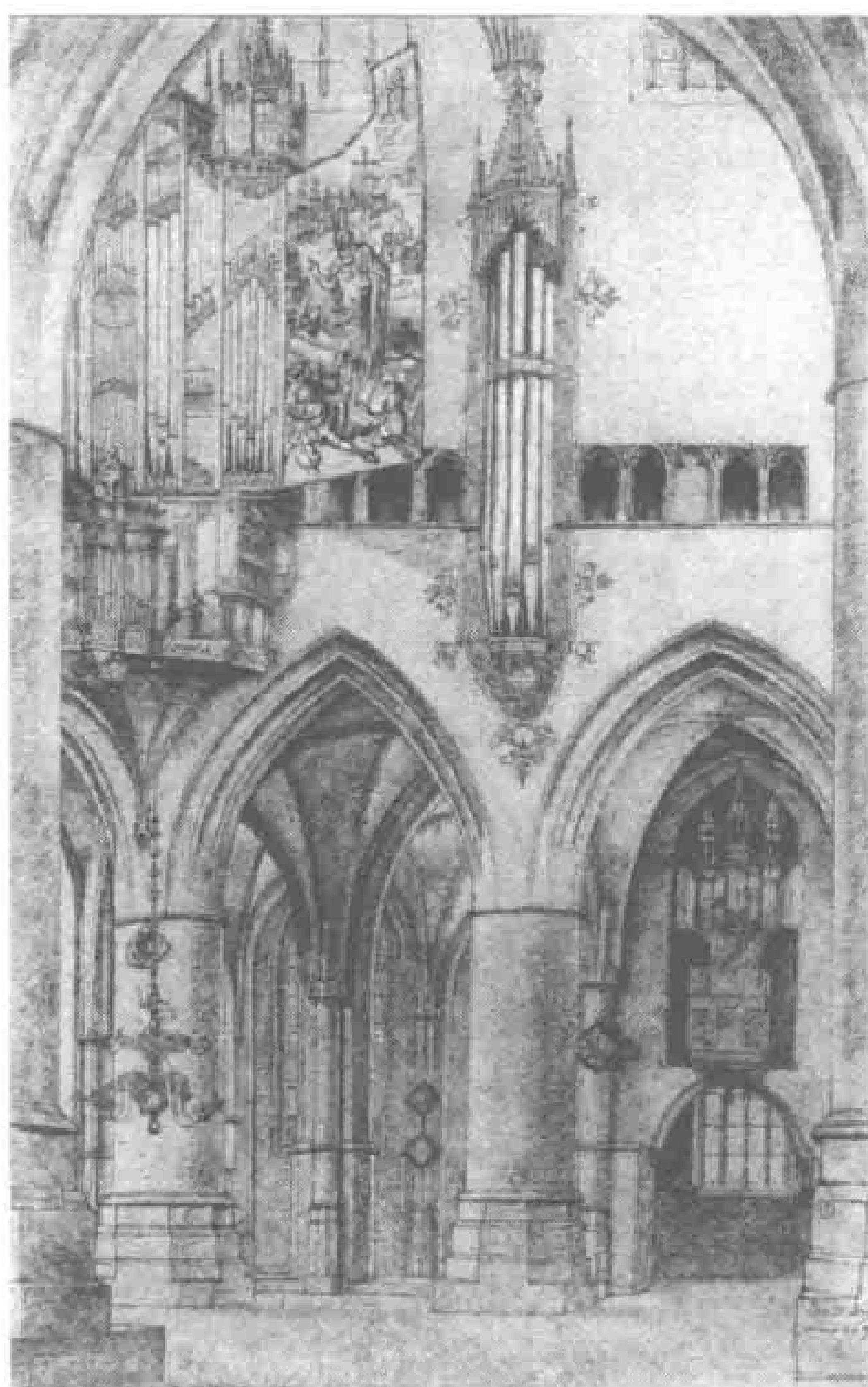


图38 彼得·桑雷达姆，《哈勒姆圣巴瓦教堂内部》（铅笔、水彩、黑色粉笔，以白粉笔在蓝色画纸上凸显高光部分），1635年，柏林（西）普鲁士文化遗产基金会国家博物馆铜版画珍藏馆

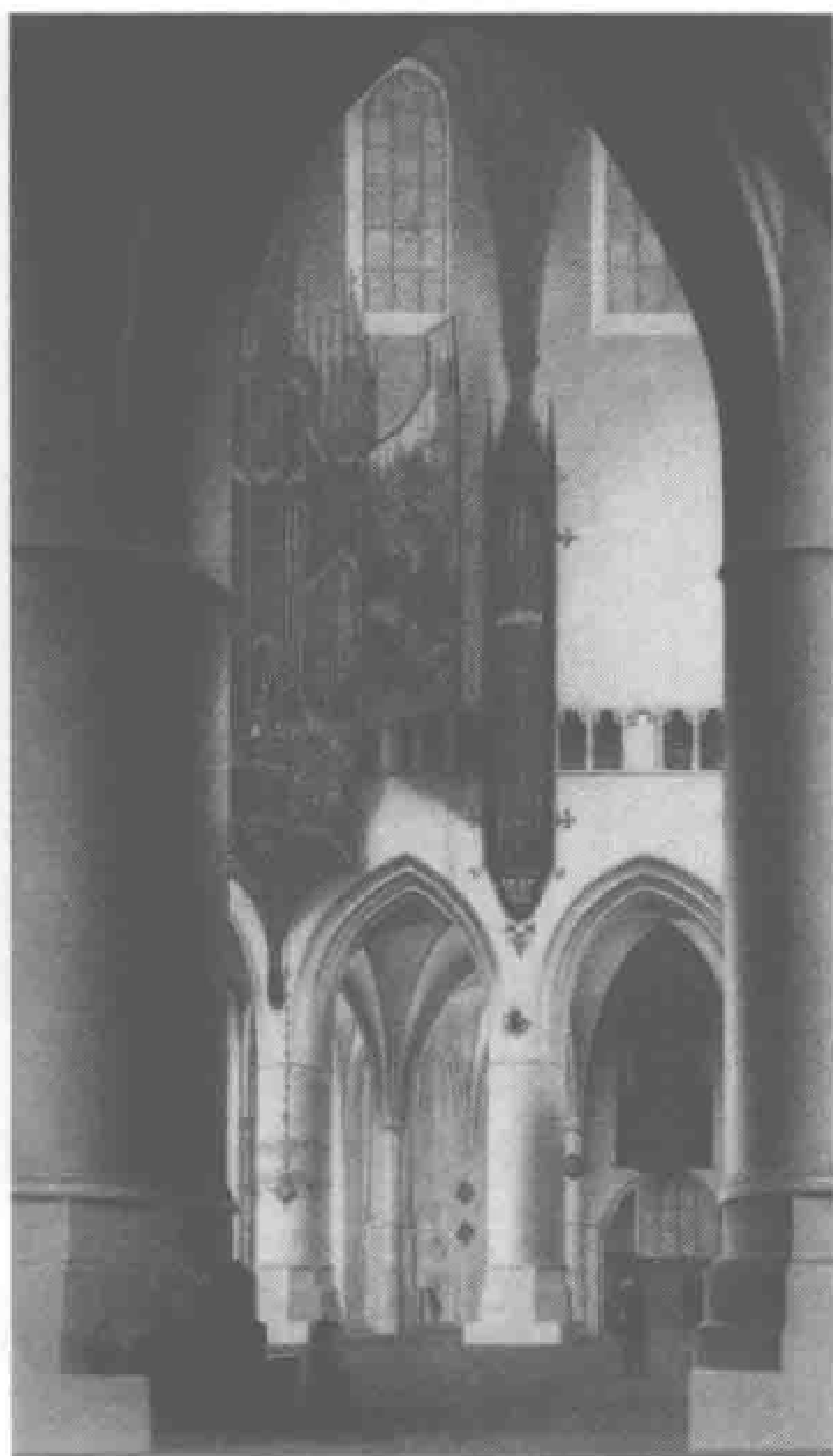


图39 彼得·桑雷达姆，《哈勒姆圣巴瓦教堂内部》，1636年，阿姆斯特丹国立美术馆

多研习作品中都标注了**眼点** [*oog* point]，由此可确定地平线，同时也确定了地平线上一个可以看到建筑物的视点。比如说，在一幅优秀的哈勒姆圣巴瓦教堂素描图（图38）中，我们发现它的**眼点**就在前景右侧的柱子底部。从这里可以看到穿过教堂中堂直至前方空间里的综合设施，同时也可看到空间上方拱顶及其上漆的管风琴关闭器。只要我们调整凝视角度，便能看到这一切。眼睛来回移动所看到的水平面便是视域，由此画面便展现在我们的眼前。于是，眼睛在选定区域的凝视行为通过画中人物得以强调。在接下来的一幅画作（图39）中，桑雷达姆引入一个小人物，一个画面里的观者，他引导我们的眼睛望向管风琴。在这件作品中，管风琴是视野范围的尽头。桑雷达姆的



图40 杨·范德维尔德，模仿彼得·桑雷达姆之作，《哈勒姆的圣巴瓦教堂》（蚀刻版画），哈勒姆市政档案

主要创新之处在于借助向上凝视的动作，建立了管风琴的视野。这个画中人正如弗雷德曼笔下的人物，反过来从画面上来看，他是那片视野里的俘虏。

桑雷达姆在描绘管风琴、管风琴装饰物以及附属题词时，如同他处理作品画面时那样，经常会留下地点和时间等记号，他以图像和文字的形式记录下作品中观者的体验。有一种颇具说服力的观点认为，管风琴才是这件画作中真正的主题，而在当时的荷兰新教仪式和社会中，管风琴的角色足以引起公众激烈的争论。在管风琴上题词的做法在当时司空见惯，清晰可见的题词内容表明赞成合理使用管风琴。这幅图画再现的便是这种许可态度。[67] 然而这正是荷兰艺术和视觉文化的特征，而这幅画也是荷兰视觉文化的一部分，在这种文化里，所见之物而非所演绎之物才是世界的见证，才具有重要意义。桑雷达姆表现了一个单一中心消失点，并由此使得所见教堂和我们自身的外部景象保持一致。桑雷达姆的做法是一个少见的例子，只在特定条件下才会发生。图40是为一幅圣巴瓦蚀刻画所做的设计，并刊于一本书中，作为向艺

68

术家的家乡哈勒姆致敬的一部分。题词内容提醒我们，“假如我们可以眼观万物”，那么就去看看美丽的教堂。这里所见的整个教堂是**我们**观看的对象，以此向制作技艺、它所代表的城市以及上帝致敬。[68]

桑雷达姆画中的“看客”[lookers]（此处我用该词以区别于画面之外的观者[viewers]）并不朝画外看着我们。那么这里确实存在矛盾之处，因为根据阿尔贝蒂的模式，绘画本身并没有预设我们作为观者的存在身份或存在于图像之外（画框确立了窗户关系，因为艺术模式本身并不能做到这一点）。从所见世界的复制图中向外看，将会发生矛盾或者会对图画的根本性质提出质疑。我们将无可适从，不知将图画视为我们看见的世界（阿尔贝蒂模式）还是视为所见的世界（北方或开普勒模式）。事实上，委拉斯克斯的《宫娥》[*Las Meninas*]（图41）是西方艺术中最微妙、最有力的一个再现实验，如果以这种方式来读解的话，它便具有两面性。我们不妨粗略地看一下这件伟大的作品，它和我们所讨论的荷兰图像的特征相当契合。

69

在《宫娥》中，画**里**的“看客”恰恰正是艺术家本人委拉斯克斯，他的所见便是此画的内容。然而，他的视线从画布移开，注视着画外作品前的观者（我们和王室夫妇）。委拉斯克斯的很多画作都通过难以捉摸的画面，有力表现了人物，体现了北方模式（世界先于我们成为可见）和南方模式（我们先于世界并使其存在）的结合。这幅图画（除了我将谈及的画中小公主的姿态、权力以及丰富性、她的皇家血统、宫廷及其期望外）的非凡之处在于我们必须同时将它看作真实世界的复制品**和**通过窗口所见的世界的替代品。这其中存在一种悖论，即所看见的世界先于我们，而恰恰是通过向外观看（此处正是画家和公主以及随从）才确认或承认了我们的存在。然而假如**我们**没有站在这个世界面前看着它，那么所见世界的先在性将不会在第一时间明确下来。回到我们讨论的原点，所见世界就在我们面前，因为我们（以及在远处镜子里所显现的国王和王后）便是令此所见世界存在之人。《宫娥》无法采取单一的读解，因为它依靠又悬置两种矛盾的（但是对委拉斯克斯的事物而言是不可分割的）关系，即理解图画与世界、观者与世界之间的关系。试

70



图41　迭戈·委拉斯克斯，《宫娥》，马德里普拉多美术馆

图从中得出单一的理解是错误的。福柯曾对此做过最好的阐释，他认为一幅图画源于对再现的信任，同时也由再现予以明确。然而甚至在17世纪，再现并不像福柯所宣称的那样，是关于事物本身之事。它有迥然不同的模式，我是指它依靠人类尺度的观念，至少委拉斯克斯使用的其中两种模式以一种格外强化的方式在他的这幅杰作中获得和解。[69]

四

最近一位顶尖的科学史学家曾述及开普勒："我们现在知道学界费了很大努力才发现眼睛具有被动的、类似于相机的一些特征，而这一发现对光学体系极其重要，但是它在视象方面提出了一个最无趣的问题。"[70]这就解释了为什么荷兰艺术和开普勒的光学发现一直没有引起科学和知觉领域学者的关注。但是我们又如何解释艺术史家集体缺乏对这一问题的关注呢？我想这是因为在文艺复兴时期，艺术—科学之间的关联模式长久以来都是线性透视和光学。在意大利，自然知识被艺术实践者用来作为一种策略，以合法化和提升图画制作作为自由艺术的地位。事实上，在以后的几个世纪里，有一个心愿不断被提出并以此作为艺术—科学的关联模式，那就是艺术需要与时俱进并具有科学真理性，从而才能获得地位。[71]这种模式显然不会获得开普勒和北方艺术家的认可。艺术家和少数理论家或不知道开普勒，或即使他们知道，也不会接受他对视觉的分析。我们已经做过评述，惠更斯留下文字记录，对他自己的发现也表示怀疑，而霍赫斯特拉滕认为（与开普勒的看法不同）光线是从眼睛里反射出来的。

相反，这是北方艺术家一贯的考虑，事实上从开普勒开始就已经着手实践。他不仅将注意力转向暗箱，而且还关注透镜、镜子，甚至盛有透明液体的玻璃尿壶，所有这些工具都可以用来实践反射光的模式。考虑到这些模式，我们不禁想到，北方艺术家素来对这些现象充满好奇。贡布里希曾写道，反射着光芒的珠宝、各种织物、光线、玻璃、玻璃小瓶以及眼镜等都与镜子有

71

关。[72]从开普勒的光学研究观点来看，我们可以认为光的图像制作属性很早就在北方受到关注。凡·艾克在范德帕埃拉祭坛画中就已经向我们表明了一点，即每一个发光、擦亮的反射表面都能创造出一幅图像。因此，艺术家已然对再现的本质问题进行思索。在开普勒前的几个世纪里，透镜和镜子并不是研究对象，而是手工艺者的产品和部分作坊的工具以及画家作品中赏心悦目的对象。很多荷兰画家都是玻璃吹制匠人的后代。17世纪的杨·范德海登就是制造和售卖玻璃的匠人。这是传统技艺和技术最终发展为自然知识科目的例子。

围绕着艺术、技艺以及自然知识之间的关系争论已久。从透视案例中就可看出一点，即艺术家画室的实践方向转向了确证的、数学化的透视结构上。我想类似的进程也发生在17世纪的北方，但是这一过程从很大程度上来说并未引起太多的关注。这种艺术实践看上去似乎不具有创新性，而只是停留在传统技艺、常年对光和反射表面的记录以及对描绘地图或植物插图的关注等，简言之便是对再现世界的兴趣和信任，而这在17世纪有助于催生自然新知识。

在北方的自然知识领域，与其强调艺术中变革的力量，还不如说自然知识本身便是往昔的一部分。自然知识的基础是各种发现，无论是现代的还是数学上，尽管在实践过程中，新技术总是脱胎于对前一时代的既有旧技艺。（在意大利，人们似乎将皮萨涅洛［Pisanello］而不是马萨乔［Masaccio］与实验和思想联系在一起。）北方艺术在17世纪的新世纪里扮演着重要角色，但是它并没有改变旧习，反而重新得到了确认。从这一角度来看，我们可以认为，尽管意大利人百般努力，但是北方艺术从未参与过文艺复兴运动（尽管北方艺术家宣称他们拥有南方艺术家所具有的那些知识素养：人文知识、人体知识以及透视）。我们拥有的传统技艺和技巧可以维系或保持某些特定兴趣的活力，这些兴趣最终成为自然知识的对象。[73]北方艺术一直与其艺术根基紧密相连，历经岁月后日益成熟，并走向了新时代。在开普勒的眼睛研究中，自然知识追上了艺术的节奏。

第三章

“真诚之手与忠实之眼”：再现的技巧

为了达到逼真的效果，一件图画作品在创作时须精雕细琢。事实上，北方艺术的第二个特征便是它所展现的非凡的技艺。同样在这一点上，同时代人对眼睛的兴趣，尤其对它的积极利用是理解荷兰艺术创作的一条有利途径。细致入微的观察，通过手进行传达——这大概就是所谓的观察技艺，由此记录下构成万物的可见世界。在17世纪，这种方式被誉为通向知识，理解世界的基本路径。本章的章名取自于胡克的《显微术》[*Micrographia*]，意在表明我们应该在这一领域里探索可以确定荷兰艺术重要特征的语言和社会条件。关于这一计划，没有哪本文献能比弗朗西斯·培根的著作阐述得更为透彻；在其贯彻落实上，没有比自然知识探索皇家学会 [Royal Society for the Pursuit of Natural Knowledge] 的年鉴和约翰·夸美纽斯独立但与之相关的教育项目更持之以恒。培根在其著作《面向自然和实验历史的准备》[*Preparative toward a Ntural and Experimental History*] 中提出的各种问题，夸美纽斯在其《世界图解》[*Orbis Pictus*] 中出现的图绘语词和荷兰静物画中我们所熟悉的物品都表明一点：知识是看得见，摸得着的。我急于补充一下，准确来说我们在此处理的是荷兰人如何理解培根的问题。培根希望人类自然知识的结果能促进观察，提升力量，但是荷兰人并没有接受这一点，培根追随者的更大兴趣在于

实验方案及其分类模式。

当我们将关注点转向图画的技艺时，我们发现关于视觉的类比再次令我们的分析平添了几分困惑（我想这么说是恰当的）。我们又一次发现自己面对的正是再现的本质这个悬而未决的问题，但是现在不是从上一章所讨论的知觉的角度，而是关注经验领域，我们兴许可以*praxis*［**实践**］为题充分搜集材料。我所说的实践指的是17世纪对自然、语言、人类贸易或艺术之技艺奇 73 妙的痴迷。如果说在上一章中图画再现模型是通过视觉技巧来体现的，那么在这一章中则是通过技艺来表现。我将要阐述这一新重点，这是17世纪荷兰艺术家对传统再现技能不断实践的结果。本章分四个部分：第一部分处理的是细致入微的观察，为了做到这一点不仅需要使用画刷，也要考虑使用显微镜；第二部分讨论夸美纽斯的著作，他将图画视为语言学习的工具和语言的一种形式；第三部分转向培根对**技术**的兴趣，并将技术视为艺术通过实验获取知识的一种模型；结论部分阐述的是社会环境，正是由于当时的社会条件才使荷兰艺术家在手工艺者中自视高人一等。我的讨论将在知性和社会环境两个因素和图像本身之间来回穿梭，以期表明这些现象在当时相互交织的情况。[1]

一

1664年，罗伯特·胡克的《显微术》出版时，他曾宣称要为其所谓的“哲学改革”贡献力量。在透镜的帮助下，通过眼睛人类将自己从大脑和幻想的误导性世界转向一个具体的万物世界。这些视觉观察的记录将是真正新知识的基础，也是他这本书的主题。正如胡克本人所说，他的研究将成为

> 展示的一种方式，对于这种展示，没有过多的要求，也无须突出想象的优势，或者方法的正确性，抑或沉思的深度（尽管除他们所具备的上述特征之外，还必须制造出一种更为完美的沉静），它只需要真诚之手与忠实之眼，借此观察并记录下事物自身所呈现的。[2]

这段文字取自胡克《显微术》的《序言》，明确有力地表达了细致入微的观察，或者以他的话语来讲，需要将忠实之眼和记录技艺相结合。他把视觉和技艺描绘结合在一起，并且进一步将这种行为置于更宏大的培根式计划的语境中。胡克的著作是在新成立的皇家学会的赞助下出版的，1663年该学会约请胡克在每周会议上报告他的显微镜观察成果。胡克的研究对培根主义风潮至关重要，这一风潮在培根去世后，在出版方面盛极一时，这也为皇家学会最终的建立奠定了基础。胡克支持的“哲学改革”脱离了知性权威，按培根的话来讲，这些所谓的知性权威充满了错误的观念或“谬论”，并且曾一度桎梏人的心灵。观察并记录所见之物，并以文字和图画的形式进行陈述被视为新知识的基础。胡克对正确观看和记录的兴趣使他能够接受暗箱和显微镜。1694年，他在呈给皇家学会的报告中指出，可以借助暗箱这种仪器绘制出陌生地方的真实图像，以此来驳倒盛行的行旅文学中的错误图像。[3]这一建议似乎并不切实际，从而没有获得认可。然而获得真实的图画的目标无疑切合荷兰人的兴趣。我们已然领会到荷兰人对暗箱的浓厚兴趣。在接下来的章节中，我们还会发现他们是当时最专注的世界描绘者（也就是当时“地理学家”）。 74

然而，在《显微术·序言》的结尾部分，胡克的指导框架显然变得比培根更加务实和商业化：

> 我进一步确信，这个**学会**中很大一部分严肃的人**真正**尊敬的是少数几个**商人**，即那些行动真诚的人（其目标正是人类事务的伟大方向），他们将大笔**资金**付诸实践，我们会员中有部分人已经开始谋划这么做了……鉴于商人已经在他们的首批基金上占据如此大的份额，他们试图将哲学方向从**文字**转向行动。[4]

尽管胡克做了这样的声明，但其中流露出一种令人不安的含义，即英国皇家学会与商业之间有着关联，而荷兰没有这样的学会，但是有贸易。荷兰的培根主义就是因为这一点才受人尊敬的。托马斯·斯普拉特［Thomas Sprat］在

其1667年出版的《皇家学会的历史》[*History of the Royal Society*] 一书中多次提到这一主题。他对荷兰缺乏体制资助的实验研究感到些许困惑（尽管一种显而易见的解释是荷兰缺乏君主和贵族的实际支持），但是他对荷兰人有口皆碑的勤劳、创造性以及贸易称赞有加。鉴于培根对海牙的看法，斯普拉特写道："在《新大西岛》[*New Atlantis*] 中，[海牙] 很快将成为一个模范城市。"[5] 荷兰的社会因素是成功的基础，遗憾的是这也正是英国所缺失的。斯普拉特将英国和荷兰拿来做比较，甚至在今天都大有帮助：

> **英国人**不接受新**发明**，不提倡获得劳动力的快捷方式，不接收新人 [New-people] 加入本国国籍。英国在新发明和引进劳动力上所犯的致命错误正是荷兰人在财富和交通上超越我们的两大因素：荷兰人对创新**项目**和**劳动力**照盘全收，因而在荷兰穷人寥寥无几或没有**穷人**。[6]

然而，英国的培根主义行为在荷兰还引起了其他方面的反响。热衷培根著作的人不止康斯坦丁·惠更斯一人。培根的著作在荷兰不仅有很多版本，而且荷兰人很早便开始探讨他的理念，更为重要的是，探讨他的实践程序，这些都见证了培根著作在荷兰的受欢迎程度。1628年，在培根出版《木林集》[*Sylva Sylvarum*] 后一年，伊萨克·贝克曼 [Isaac Beeckman]，多德雷赫特拉丁语学校的校长、自然领域的顶尖学者以及笛卡尔和梅森的通讯员，开始对培根汇编的实验案例进行测验。贝克曼对培根的浓厚兴趣促使他尝试纠正在某些具体实验及其结果中发现的诸多错误。他在实验过程中的精确性和过分讲究细节的特征，看上去很有荷兰性。他的国人与他一起，参与到纠正培根实验的任务中。贝克曼显然并不反对培根开展的计划，他只是希望这个计划正常进行，如此才能实现培根伟大的期望。他满心赞许地将《新工具》[*Novum Organum*] 中一段关于定义和质问"偶像"的著名段落摘抄在他的笔记本上。贝克曼本人的思想和实验记录表明一点，即荷兰人已经做好充分准备来接受培根的启示。[7]

75

贝克曼是一位授命牧师，他拥有卡昂［Caen］的医学学位，并且他一直在日记中详细记录其在知性和科学上的兴趣。[8]一方面，他的日记类似于一种摘录本，他会将一些道理诸如培根论偶像等内容摘抄于此，另一方面它也使贝克曼有机会记录下知性生活中有趣又生动的事情。尽管贝克曼是一个受过教育的人，并且他和同时代那些顶尖的思想家有着联系并互相拜访，但是他缺乏公开的机会来推广他的观点，而这种机会对他那些英国同时代学者而言是司空见惯的。就这一角度而言，他的处境与那位未受过教育的显微镜制造者列文虎克并无二致。他对其本人实验的阐释只在通讯中引起过公众的注意，他的这一工作是伦敦皇家学会根据康斯坦丁·惠更斯的建议而着手实施的。培根主义态度使我们了解到荷兰图像的制作过程，但是它们在荷兰从来没有获得体制上的支持，无法与英国的支持相提并论。

贝克曼的日记记录了一种他称之为可感知的想象的心灵游戏。他和约翰·范贝韦尔维克（当时公认的优秀医学指南手册作者，我们在上一章中提到他的类似眼睛的暗箱工作原理）以及卡茨（他的著作是荷兰道德教育的点金石，荷兰家庭将卡茨神父的著作在书架上紧挨着《圣经》摆放）一起闲坐叙谈。三人啜着小酒，聚精会神地观察一块糖吸收液体的过程，并热烈讨论毛细血管的作用。[9]贝克曼从教堂特设的长凳上起身回家，深感懊恼，因为在聆听布道时，他的思绪从布道游离到数学问题上去了，只因座位上方的窗格装饰吸引了他的注意力。他对很多现象都感到困惑，比如云的运动、摇曳的烛光以及书籍的长度总是大于宽度之类的问题。贝克曼在极度细致的观察活动中，甚至将眼光转向其胞弟，对其进行了尸体解剖，以期弄清楚胞弟英年早逝的原因。[10]真正引发贝克曼兴趣的是世界外观及从这层意义而言的世界本质。他对外物的好奇心不分等级——人类、人工制品、自然以及自然造化之间均不存在等级差别。贝克曼的兴趣是很实际的。尽管他分别以荷兰语和拉丁语写日记，但是他更倾向于开办一座学校，借此将物理知识传授给普通手工艺者，并且完全用荷兰语进行授课。无论课程是什么，贝克曼注重的不是静思冥想，而是结果。他希望关注的重点是事物本身。可见世界中的万物

76 （重要的一切都能看到）都按照培根的方法进行安排，以此成为庞大类目中的一部分，而知识就是由这些类目构成的。

贝克曼在对观察结果进行记录时，他将荷兰艺术计划的点点滴滴汇集在一起。荷兰艺术家和这类实验者及学者一样，对视觉专注力充满热情。事实上，他们在作品中追求的很多东西与贝克曼的追求是一致的：勒伊斯达尔笔下大地上空如波浪起伏的云（图85）、莱顿静物画中吸引我们眼睛的摇曳的烛光和书籍中打卷的书页、肖像画家描绘的尸体等，对他们而言，死亡就体现在外科医生的解剖观察课上。贝克曼和他的本国画家一样，对谚语和其他俗语有一种偏爱。他常常会问，为什么人们可以一起唱歌，却不能一起说话呢？为什么当人们说太阳炙热时，天就会下雨？[11] 贝克曼对待那些口口相传的平常事就如同对待自然世界一样，都是他专心致志观察的对象。他提出口口相授、不言自明的真理，授予它们类似于荷兰徽志书和寓意画中那些彩图的存在感。那些自带图解的谚语，如我们在杨·斯滕作品（图159）中看到的寓意画，其大受欢迎的原因之一在于它们将人类行为进行归类，让人一目了然，而不是揭示人类行为，令其陷入阐释的各种不确定之中。

荷兰的培根实验主义对细致入微的观察给予极大的信赖。我们上一章讨论的是以积极的方式来处理世界的外观。倘若我们要在论艺术的文献中寻找文本证据，那么最明确有力的表述出自萨穆埃尔·范霍赫斯特拉滕。尽管“写生”是西方文艺复兴时期绘画创作的传统做法，但是霍赫斯特拉滕不拘一格之处在于他将重点放在细致入微的观察上。在接下来论述“可见自然如何以独特的方式呈现自身”的章节中，他提出画素描时须投入专注力（*opletting*）便是为了阐述一种观点：可以说，眼睛是尺度。[12] 逐渐习惯观察，对眼睛和手都有利。霍赫斯特拉滕继续表明，自然中任何组成部分都可以培养我们的眼光，或使我们的眼光变得敏锐。他用“de scherpte des oogs te wetten”［将眼睛打磨得锐利］的说法，表明用眼与用刀的相似之处。因此，除了建议眼睛要进行敏锐的观察外，他没有提出任何苛刻的要求，通常在涉及此类问题时，很多文献都会提出诸多关于如何观看的要求。霍赫

斯特拉滕将关注点放在图画创作过程中的用眼问题，看起来好像在行使荷兰语言的功能。他将这一章取名为《绘画艺术的目标》["Van het *oogmerk* der Schilderkonst"]，字面意思是绘画艺术的目标或"eye-mark"[目标]。他继续指出，绘画是一门研究再现可见世界所有理念的学问，其目的是愚弄观者的眼睛。除了特别强调愚弄眼睛这一点外，这句话的观点还是很保守的。但是他的措辞具有特殊的共鸣性：再现便是**描绘**[*verbeelden*]或者说模拟[repicture]，理念即"可供思考的形象"[ideen ofte denkbeelden]。这里引入了一个表示理念的词，特指心灵图像，"*oog* te bedriegen"[欺骗眼睛]或者说愚弄眼睛，是对他这一章节的章名中"目标"[*oogmerk*]的回应。在这一简短的段落里，霍赫斯特拉滕在玩一种常见的荷兰文字游戏。在这一游戏过程中，他用抽象的术语如目的、理念以及再现本身来表示物质的存在。现在我们就从这一角度来阅读以下这个完整的段落：　77

> **关于绘画艺术的目的；它是什么，又制造了什么。**绘画艺术是一门再现整个可见自然缔造的所有理念或观念的科学，为的是借助素描和颜色欺骗人的眼睛。
>
> [*Van het oogmerk der Schilderkonst; watze is, en te weeg brengt*. De Schilderkonst is een wetenschap, om alle ideen, ofte denkbeelden, die de gansche zichtbaere nature kan geven, te verbeelden: en met omtrek en verwe het oog te bedriegen.]

霍赫斯特拉滕在提倡细致入微的观察时，不仅提出了素描的观念，而且也公开表达了所见世界和所绘世界的观念。他告诫年轻人不要采用不自然的风格，呼吁他们在面对眼睛所见之物时，画笔和手要变得谦卑，只有这样才能表现出世界上每个个体的多样性。[13]这样的世界就如同显微镜下看到的微观世界。当胡克注视百里香种子时，他证实了一个事实：就"从眼睛和光线角度来看"，每一粒百里香种子各不相同，"……他们看似都有点褶皱或起皱，但

是每一粒种子（版画显示）都有明显的沟痕”（图44）。[14]甚至在极小的种子上，观者都能看出褶皱的不同之处。以这种方式构思的艺术，正如霍赫斯特拉滕在别处所称的那样，实际上就是一面镜像不断变化的镜子。

假如以这种方式观看世界，最成问题的不是事物之间的差异，而是它们之间的相似性。外观上的相似性在我们感知不同且独特的事物身份时，会给我们带来困惑。这种观点解释了霍赫斯特拉滕在很多文章中提出的争论点，他对图画的意义、阐释，抑或他所认为的那些令人困惑的特性提出了质疑。尽管他是我们所称的错觉艺术的拥趸者，但是他对意大利教堂天花板上那些伪装成天堂的不可宽恕的图像魔法提出了质疑。出于相似的情感，他斥责那些（兴许就是莱奥纳尔多这样的画家）读解天空中云朵意义的人。[15]霍赫斯特拉滕鼓励画家用眼睛去看云，且看云是云，这就表明他认同勒伊斯达尔的绘画和贝克曼所追求的自然知识的本质。

出于对事物之间差异和个体身份的好奇，霍赫斯特拉滕在一个章节中专门讨论了相似性问题，此章内容引人入胜，前所未有。[16]在这个世界上，颇为神奇的是每一张面容自诞生起就与他人不同，而他认为更为神奇的是，当两个人碰巧长得一模一样，以至无法辨别。霍赫斯特拉滕集中讨论了这种情况造成大众的混淆，比如双胞胎，除了家人外，在其他人眼里他们看上去别无二致。他以自己一贯的风格，将文献和生活中的例子集中在一起，不过其中一个出自其本人生活的例子最具启发性。霍赫斯特拉滕谈及曾经亲眼看到一位贵族骑着马，穿梭于伦敦街道时引来了一大群追随者，以致他不知该藏身何处。[17]贵族不知道的是，那些人一路追随的原因是他长得像国王，或误以为他是国王。他被误认为统治者，被人一路追随，如同追随国王一般。这则故事暗含的王权基础的根本性启蒙并没发生在霍赫斯特拉滕身上。对他而言，身份误解一事并不能表明君王的身份只是外表的作用。霍赫斯特拉滕从来没有想过，“皇帝的新衣”兴许是靠信仰支撑的单纯外表的例子而已。事实正好相反，这则故事给他的启示是对国王的认可甚至是由于个体身份的作用。从这种不存在根本性差别的观点来看，国王也只是芸芸众生之一，而问题是如

78

何将作为个体的他与其他人区分开来。个体特征（在这个例子中便是一个独立的个体）比起相似性（在这个例子中指的是貌似国王的长相）更为重要，甚至是与相似性相对抗的。

霍赫斯特拉滕没有明说，从这种相似性和个体特征角度来考虑艺术形成的问题，能得出怎样的结论。事实上，从我们所看到的他本人的行文风格来看，他是想在南方的修辞和北方的图画实践之间保持一种微妙的平衡关系。鉴于此，恐怕他难以得出一个明确的结论。然而，我认为在霍赫斯特拉滕提出的问题和艺术观念及实践之间存在一种联系。简而言之，我们或可认为意大利艺术的基础是在人类一般特性和一般真理的名义下，有意避开个体性。在这种艺术中，与某种特定的理想外观或行为保持相似性，从而保持事物之间的相似性才是真理的本质。这一观点不仅有助于赋予艺术一种特定的理想模型，而且鼓励艺术类型之间的差异性。肖像画必须关注个体，因此它被视为次于那些涉及更高级、更具人类一般真理的作品。荷兰人对肖像画信任和尊崇，也是荷兰整个图画传统的核心。另一方面，又与他们保护世间每个人和物的身份特征的愿望息息相关的。霍赫斯特拉滕论相似性章节的核心便是这种非主流的艺术观和真理观。

霍赫斯特拉滕论述相似性的章节中用逸事来确定可见世界里的这些现象，而培根则用更为抽象、更具哲学性的术语来进行阐述。伦敦街道上人们的相遇或擦肩而过，或家庭内部之间的关系都可作为霍赫斯特拉滕文章中被误解的身份的例子。然而他的关注点与培根是一致的，培根也关注心灵带来的身份误解：

> 人类的理解就其本质而言，就倾向于认为世间存在着比已知对象更有秩序、更规则的事物。[18]

正如我们在讨论开普勒的视象研究时所看到的那样，北方艺术兴盛起来的基础便是17世纪所形成的一种被普遍接受的理解世界的方式。霍赫斯特拉滕

79 和培根一样，致力于研究17世纪的知识构成模式，也就是福柯所称的古典模式，这一说法令我多少感到有些困惑。福柯在他的《词与物》[*The Order of Things*] 中，自始至终坚持认为，这种理解世界的新方式实际上是在拒绝已然确立的借助相似性进行读解的文艺复兴传统。他的分析为我们讨论霍赫斯特拉滕的相似性的章节做了总结陈词：

> 相似性，长久以来都是知识的基础类目——就我们所知的形式和内容而言——在以同一性和差异性为基础的分析中，它已成为密不可分的元素……心灵活动……的关键不再是将对象全盘描绘下来……而是存在于事物的差异上，也就是说，心灵活动的要旨是建立对象的身份，接着建立一系列事物渐进关系的必然性。[19]

福柯在《词与物》的开篇就呈上了他对委拉斯克斯《宫娥》的精彩观感，但是他的素材从本质上而言仍是文本。因为他提供的例子和观点都源自文学、哲学、自然知识、语言学以及经济学，在了解世界的新模式中，图像的核心地位从未明确过。从这层意义来说，我应感激福柯的观点，正因他的观点，我才从某种程度上有了写作的动力，同时就图像的地位而言，我的著作是对福柯观点的一种补充。

就我所知，培根并没有将图像作为例证。然而在他的圈子中，我发现至少有一次可直接证明当时图像本质和知识观念发生重大变革之间的关系。它涉及文艺复兴时期关于图像制作风格的普遍争论：造型艺术应模仿自然还是效仿前人的艺术？亚伯拉罕·考利 [Abraham Cowley] 受邀为斯普拉特的《皇家学会的历史》撰写一则赞誉性前言。《前言》中他挑起了这一争论，阐明了对培根的看法。考利在这段文字中，将培根尊奉为摩西再世 [a second of Moses]。在这段赫赫有名的文字之前有一段名气稍逊的文字，大意是建议拒绝高雅艺术，回归自然。首先，考利对艺术大师提出了质疑：

若想要制作出与实物完全一样的作品，
那么切勿模仿其他作品；
不，绝不能模仿鲁本斯或凡·代克。

接着他继续提醒道，切勿诉诸自己的想象力：

切勿满足于前人创作的作品，或扎根于
某种想法和意象，因为它们
来源于自身的想象力，或者记忆。

他以相同或与之接近的观点结束了全文。这一观点便是本章题名的出处，由胡克提出：

不，他眼前呈现的必须是
自然，活生生的面貌：
真实对象必须掌控他眼睛的每次判断
和手的动作。[20]

考利认为，对于那些追求自然知识的人和图像制作者而言，在确切的视觉证据和误导性诠释之间必须有所选择。我一贯认为，大多数荷兰图像都可支持这一观点，尤其是其中一幅图像可以彻底揭示它。 80

我记得有一幅不寻常且难得一见的彼得·桑雷达姆版画的仿作（图43）。[21]从冗长的刻印文字中，我们得知这幅创作于1628年的蚀刻版画，表现的是哈勒姆郊外一个农场里的一棵老苹果树，在横切树桩后留下的几个横截面。制作这幅图像的目的是为了否定早前由一幅蚀刻画所引起的一段广为流传的说法：苹果树的深色核心代表了罗马天主教神父的神奇外貌（图42）。当时荷兰仍与信奉天主教的西班牙交战，军队就在不远处，宗教事宜在当时是敏感 81

问题。然而，桑雷达姆的版画说明了图像的本质和信仰问题。他向我们展示树心里的图案和树的切口，然后将深色树心单独出示给我们观看。他仔细标注图案发现的时间和果树的位置。如刻印文字所示，这幅版画之所以公之于众是因为对真理的热爱，以真实的图像替代错误的绘画。他的策略是将所见对象与它所引起的似是而非的判断或读解分离开来。他认为这种惊人之事实际上是由读图或图像读解上的错误引起的。桑雷达姆的图像替代了人的幻想，按考利的话来说，以所见的真实对象替代幻想。苹果树的树心并无多少可看的东西。桑雷达姆否认了这些深色图形与神父之间存在任何相似性。在评论结尾处，他指出："除这些图形外，并无其他图像，也无其他任何发现。即使借助水晶镜片仔细观察，也不会有更多的发现。"桑雷达姆放弃诠释，呼吁人们去用心观察所见事物本身。刻印文字具有一种优势，它阐明了一个普遍意图：理解是建立在对所见之物的再现之上。

82

鲁本斯对记录这一奇迹的原版画有着截然不同的感受，由此提供了一种具有启发性的对比。由于机缘巧合，这件版画的复本恰好落到了鲁本斯的手里。1628年3月，他在安特卫普写了一封信，信中提及其所称的"荷兰的荒谬"：据说那图像表现的是一位大主教在哈勒姆梅尔［Haarlem Meer］行走的情景，同时一件关于苹果树修女和修士的版画也广为流传。[22] 鲁本斯很快补充了在他看来显而易见的图像语境：西班牙皇家军队就在附近，恐慌情绪已然在荷兰人之间蔓延，这些情况被认为是天主教死灰复燃的两大预兆。接着他概括如下："新事物给人的心灵带来何等的恐惧或忧虑啊。"鲁本斯关心的是人类情感和反应的本质，而不是苹果树的地位。为了进一步强化基础知识，他果不其然转向古典时代。他引用了普林尼的一段文章，文中普林尼提到了几种基于一棵柠檬树木纹上的缺陷而做出的读解。鲁本斯隐晦地指出，这就是人们在某些特定情形下的反应，将树内部的缺陷当作素有传统的读解对象。我们能够想象鲁本斯会以叙事性图画来表现对虚假预兆的崇拜：众人拜倒或举起双臂膜拜苹果树。他会找到一个古典时代的对应图像来表现当代发生的



图42　苹果树里发现的神奇图像，哈勒姆市政档案馆

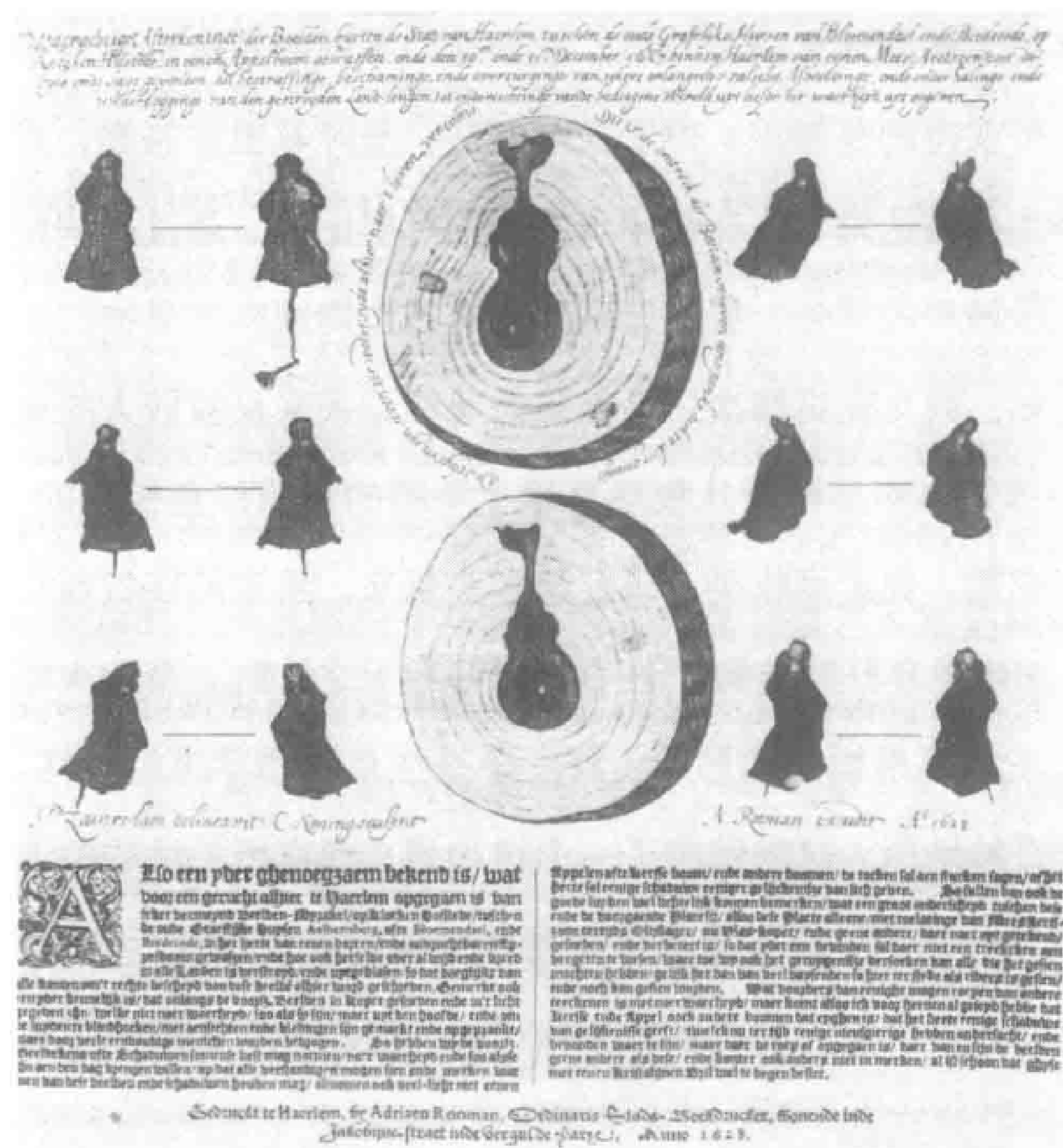


图43　科内利斯·科宁，模仿彼得·桑雷达姆之作，《破除关于苹果树内图像的谣言》，1628年，哈勒姆市政档案馆

错误。鲁本斯的作品充分表明，画家通往真理的途径是通过对人类行为的描绘。桑雷达姆和鲁本斯之间本质上的不同在于他们对图像意义的理解。当然，这些事件都是相互关联的。鲁本斯的信件诉诸人类本质和历史先例，而桑雷达姆致力于纠正我们的视觉。

当培根在《伟大的复兴》一书中略述他的计划时，再次比较了哈勒姆郊外这棵苹果树例子所引起的两种不同的反应。事实上，培根将桑雷达姆的观点置于鲁本斯的观点之上，而且他反对鲁本斯的看法，并指出其自然历史的计划是基于一种信念：

> 必须依赖眼睛，要让眼睛牢牢地盯住自然现实，看到的图像只是事物原本的面貌。上帝禁止我们宣布自己的梦想，而这个梦想是以我们的想象作为世界的模式。[23]

然而通过细致的观察将了解到什么自然知识？或者换个不同的角度提出这个问题，我们如何判断所获得的是知识？对于这个问题，当时有很多答案，其中之一的微观模式是由桑雷达姆本人在利用水晶透镜时提出的。通过那些使用透镜观察世界的人所撰写的报告，我们已经熟悉桑雷达姆观察苹果树的步骤和对此的看法。比如，列文虎克屡次用显微镜的观察结果来反驳前人的解释。当人们认为他们感染热病是鞋子从牧场草地上所蹭的浓烈红色引起的，列文虎克决定去一探究竟。他走到牧场，研究起那些草来，希望能够找到草地变红的原因，并仔细描述草秆的结构。[24]在面对眼睛所见之物时，草的火红色特性被搁置一边，正如苹果树内部形状一样。于是红色草和苹果树一样，具备了一种被解构的奇妙地位。这就回应了一个诸如列文虎克所关注的关于观察的地位和用途的普遍问题：描述应达到何种程度才可以替代其他阐释？红色草这个例子被列文虎克更大的发现及对其的详细描述放大了，即他所发现的唾液和细菌——他所谓的微生物。列文虎克将显微镜下的对象转向唾液、

83

排泄物，甚至他本人的精液以及田野里的花朵。他对观察对象所倾注的专注度几乎是一视同仁的，这让人颇感意外。

列文虎克将沉浸于所见之物与无己［selflessness］或匿名［anonymity］融合在一起，而无己或匿名也是荷兰艺术家的一个特征。事实上，列文虎克之所以对可见性条件有所要求是为了借助他的仪器能够更好地观察，这种做法与艺术家创作时做出的安排是相似的。他将观察对象安置在一个固定器上，然后在透镜底下聚焦观察。他会调整光线和场景，正如艺术家所做的那样。以血球为例，为了能够看到观察对象，列文虎克调整了光线和背景（从某种意义来说，这一点仍然无法完全理解），如此一来，按他的话来说，血球就会像塔夫绸［taffeta］上的一粒沙子那样凸显出来。[25] 列文虎克的脑海里似乎有一块黑色的背景，而这正是荷兰静物画所青睐的。从世纪初的老安布罗修斯·博谢尔［Ambrosius Bosschaert, the Elder］到后来的卡尔夫，荷兰画家明白一个道理，即画面的可见性（相较于体积上的坚实性）恰恰取决于浮雕的效果（图58）。为了与荷兰艺术模式保持一致，列文虎克的日志里详细描述了他观察家庭内部的场景：他的书房、书房的光线和空气来源以及他用于观察微生物的一杯水。[26] 他的工作类似于画家，并且另有一层更为特殊的意义，那就是认识到了观看环境。列文虎克对昆虫和动物眼睛充满了好奇。他不仅观察它们，而且对它们进行了深入的研究。他在描述动物或昆虫眼睛所看到的景象时，不断想唤起大家对一个事实的重视，即我们了解世界不是通过可见之物，而是通过一些特定仪器传达给我们的那些所见之物。比如说，大小是相对的，并且取决于观者。列文虎克观察艺术家记录的教堂塔楼，但他是从一只蜻蜓眼睛的角度来观察的：“我见到的新教堂塔楼有299英尺［约91米］高，我猜它距离我的书房有750英尺［约229米］远，视网膜里呈现出很多塔楼，同样是上下颠倒的，它们看上去与大头针的针尖一般大。[27] 当保卢斯·波特或阿尔贝特·克伊普把一头公牛（图8）或一头若隐若现的奶牛与远处一座塔楼并置时，他同样认识到了观看的环境。

84

列文虎克死后遗赠给皇家学会的一份礼物集中体现了一个常见的兴趣点。

当时有一份对此遗赠的记述，但这份记录因不合时宜，且极为冗长，着实令人遗憾。据这份记述所录，列文虎克的遗赠“包括一个印度小柜子，柜子的抽屉里有13个小盒子或小匣子，每个匣子里装有两台显微镜……它们看似是列文虎克亲自按次序摆放的，因为他计划将这些显微镜呈献给皇家学会，并且每台显微镜前面都安排了一个观察对象”。列文虎克不仅捐赠了他的仪器，而且这位评述人继续写道，他条理清晰地明确了“那些微小的实验对象，若采用某种特定的方式来观看，兴许值得引起他的关注”[28]。每台显微镜各提供了三幅有关眼睛的视图：小昆虫的眼睛、苍蝇的眼睛以及鲸鱼眼睛的晶状体。最后，列文虎克把玩起比例问题来。

这里我不再论述一个有趣的问题：荷兰自然主义者作品中插图的性质和地位。列文虎克本人采用了一种简单的涂鸦方式来记录他所看到的东西。探索自然知识的其他荷兰学者，比如昆虫学家约安内斯・格代尔［Joannes Goedart］和以精彩的植物图像而享誉盛名的玛丽亚・西比拉・梅里安［Maria Sibylla Merian］都曾制作自己的图像。然而我想至少从三种有效的比较关系来考察显微镜学家和艺术家之间的行为，这三种关系基于常见的、从专注观察中形成的观看观念。从第一和第二种对比关系来看，可以看到显微镜下所见世界所具有的双重优势：聚集和分离状态。当显微镜镜头停留在一个较大主体内部数不胜数的微小物质上或单一样品个体之间的差异上时，可以看到观察对象内部物质聚集时的样貌。当我们借助显微镜看到一个较大主体或表面被放大时，如列文虎克研究的森林里的谷物或胡克观察的一小块塔夫绸的针法，便可看到对象的分界点。第三种，显微镜将一切观察对象都视为一个可见的平面，无论是通过横切或纵切来展示一块截面（列文虎克是第一个这么做的人）或者剖开某个物体，将内部暴露在外，揭示该物的构造。

胡克推测我们之所以了解百里香种子，是通过对许许多多单个种子进行仔细观察而实现的。其中有一页内容就解释说明了这一点，这页纸上画有九粒放大的百里香种子，每颗种子在纹路、褶皱或皱纹上有显著不同，但是它们有一个鲜明的共同点，那就是这些种子都连着茎（图44）。胡克对这些放

大的外形进行反思，本能地像一个荷兰艺术家那样进行构思：“纹理可以为一幅《显微术》画作提供一个绝美的对象，正如在一个小房间内放置一盘柠檬。”[29] 这种方式与德戈恩认识老鼠的方式是相似的：他从不同的角度将眼前的老鼠画了四次（图45）。又或者是我们在看了亚伯拉罕·范德朔尔［Abraham van der Schoor］一幅不同寻常的画后才认识了头骨；在这幅画里，范德朔尔从多个角度画了一系列头骨（图46）。这里有一个我们共有的兴趣点。这种方法无论是为了观察个体（老鼠）的多重外观还是单个个体（老鼠）的成倍数量，其目的都是为了引起我们对老鼠或者头骨多种特征的兴趣。这是一种分解方式［fragmenting approach］，重视局部的价值。我们在前一章中已经看到桑雷达姆用非比寻常的方式来处理建筑空间，他的做法与霍赫斯特拉滕以不寻常的方式来理解透视的做法相呼应。将个体视图进行整合、汇集，或通过某种方式将它们融入一个统一的整体，这种做法是没有必要的。对待局部双重特性上的态度是受条件限制的：第一，经由透镜进行观察，观者的眼睛独立于身体其他部位；第二，所见之物是与对象其他部分和世间其他外物相分离的。这种局部之美即是专注观察的结果，它与另一种美的观念，即由整体带来的恰如其分的比例并由此接受前人关于整体美的观念形成了对比。文艺复兴时期以这种观念理解美的画家，在创作上的主要例子便是比例理想的人体，不管它是构建的，还是想象的，但从未见过。在意大利，人体比例还被认为与建筑比例具有一致性，如此才能确保人体的对称性，同时使建筑也呈现出一种



图44 罗伯特·胡克，《显微术》（伦敦，1665年）中百里香种子图示

85

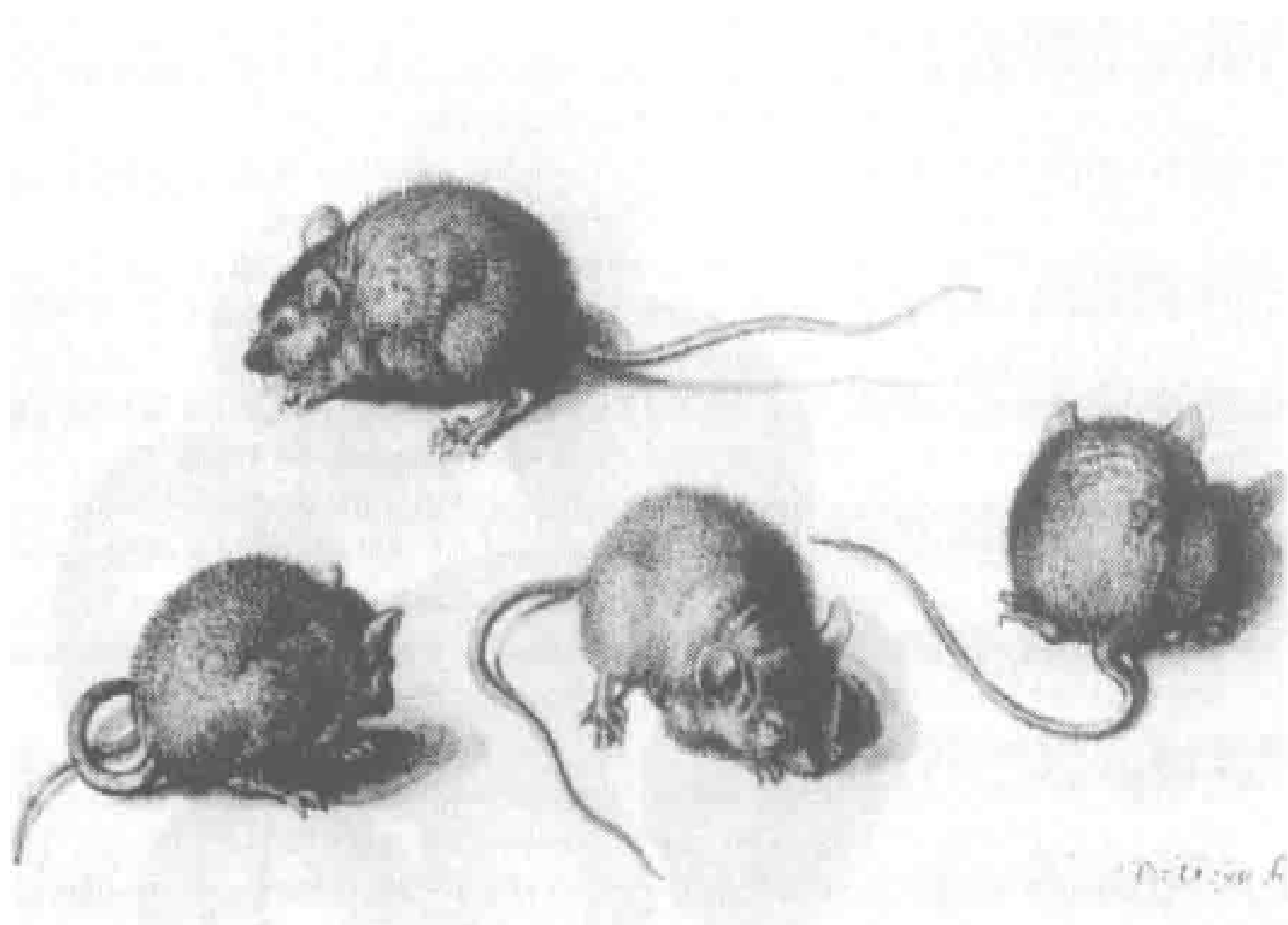


图45 雅克·德戈恩,《四鼠》(钢笔、墨水、灰色水粉与水彩),阿姆斯特丹国立美术馆



图46 亚伯拉罕·范德朔尔,《虚空静物》,阿姆斯特丹国立美术馆

人性化的特征。建筑比例也与人体比例有关。理想的人体在北方并没有赢得普遍的理解或认可。建筑常常是以复杂的外观为特征，它的外观还必须接受眼睛的审视。而经荷兰窥视盒［peep-box］的窥视孔，这种无实体的眼睛所见的建筑拒绝建筑与观者比例之间的关系，而观者的比例在意大利图画中被视为是必需的。北方观者的眼睛直接深入世界，而南方观者站在一个可测量的距离点，并由此去领会眼前的所见之物。

17世纪初，德戈恩以其他荷兰艺术家无法企及的毅力，表现了这种永不



图47 雅克·德戈恩，《头部练习》（素描），柏林（西）普鲁士文化遗产基金会国家博物馆铜版画珍藏馆



图48 雅克·德戈恩，《老妇人与葡萄藤》（黑色和粉色粉笔），柏林（西）普鲁士文化遗产基金会国家博物馆铜版画珍藏馆

满足的细致入微的观察。他力求展示所见之物的多重性。[30]藏于柏林的一张素描画表现了一个头发凌乱的青年头部的九个视图（图47）。倘若我们感觉那只老鼠是被带到近处，近距离进行观察的话，那么我们看到这些青年人头部素描时，会有一种古怪的感觉，感到与他的外貌、性格、情感或者姿态有一种距离感，而原本我们以为会被这个青年头像所吸引。德戈恩对青年头发特性的强烈好奇心与胡克醉心于百里香种子鲜明的表面相差无几。令人感到惊讶的是，德戈恩细致入微的观察并没有赋予青年头像任何人之灵性，这一点不同于百里香种子。

这兴许可以帮助我们理解他那幅藏于柏林的富有感染力而又奇特的素描画（图48）。铅笔和墨水所画的两条葡萄藤安排在纸张上方的对角线位置，裁剪精细的叶子和螺旋状蔓藤向纸面之外伸展出去。在纸面的某处，藤蔓出其不意地与一个妇女肖像相遇。这个身材矮小、肥胖且坚实的人物，只显示



图49 雅克·德戈恩，《凯撒向书记员口述》，里士满，汉姆屋，维多利亚和阿尔贝蒂博物馆

了臀部以上部位，以红色粉笔所绘的脸庞和双手从黑色粉笔所画的裙子中脱颖而出。肖像下方有一个饱满的西瓜，瓜叶繁茂，其结实的轮廓与上方的妇女形成呼应。与妇女肖像一样，它也是用软铅绘成。德戈恩在处理植物和人体时，非常讲究描绘技巧。这幅画在不同比例转换之间是有判断的：因为葡萄藤的关系，妇女的尺寸画得很小，同时她浑圆的体形又因西瓜的外形得以强化。即使从表面上看，这张图是在不同时期分阶段完成的，并且这是一组草图，而不是一次单一的创作，这并不与我们认为体现了德戈恩对所见世界的理解的观点相矛盾。我想这张图最奇特的一点便是证实了这一观点。因为画面右侧在中央位置的叶子丛中画有一只眼睛，以及在叶子上方的右边角也有一只眼睛，并在纸面上划出了一条视线。这就是画这张图的过程中，善于观察的眼睛所处的位置。

89

无论荷兰艺术处理什么内容，在17世纪的荷兰图像中，专注的目光无疑是一个重要因素。它也可以进一步被视为德戈恩绘图的重要主题之一：他常常有选择性地将专注力作为表现的对象。他的素描画中有相当一部分作品都是表现人们看书或阅读的情景，且数量惊人。然而他最重要的一件作品现今藏于里士满汉姆屋［Ham House, Richmond］，表现了一个从未触及的主题，即凯撒向书记员口述的场景（图49）。德戈恩大致上依据普鲁塔克［Plutarch］

90

在《生平》[*Lives*] 中描述的场景。在普鲁塔克的描述中，凯撒坐在马背上，同时口述两封或更多信笺的内容，普鲁塔克对此颇为赞赏。[31] 这幅画表达了对古典时代世界最为古怪的一种态度，而德戈恩向来对这个世界似乎并没有持久的兴趣。（除凯撒用花环修饰的头部，刻在左上方的凯撒的名字以及帐篷里的战利品以外，我们甚至都无法推测出这件作品描绘的是一个古代世界。）凯撒大帝坐在右侧的马背上，钢笔蘸了蘸马夫拿着的墨水，准备写信，同时向我们的左方扫视了一眼，在那里有两个书记员正在做笔录，另一个书记员正在读一封完整的信。这三个年轻人或在专心做笔录、写信，或在读信。这几个人物都只显示腰部以上部位，以此使我们聚焦他们的头部和手部，而这两个部位充斥着整个画面：记录、倾听及读信。

凯撒口述的故事后来成为专注力本身的一个象征。更有研究这一主题的学者威廉·詹姆斯 [William James] 在《心理学原理》[*The Principles of Psychology*] 中有一章的题名即为《我们可以同时专注多少事物》[“To How Many Things Can We Attend at Once”]，他在此章节中指出，以他所见，凯撒同时专注多个方面是徒劳的：

> 在尤里乌斯·凯撒的故事里，凯撒在口述四封信件内容的同时，他还在写第五封信件，尽管这个过程并不是处于无意识状态，但是注意力想必处于飞快的分散状态，从一件事情转向另一件，结果并未赢得时间。[32]

从很多方面来说，詹姆斯关于专注力的探讨切合我们对荷兰图画案例的理解：画面中的反射和被动特征、选择性以及通过不断重复同一个主题以便保持专注力，并由此思考对象的方方面面。二者之间最主要、最重大的区别在于詹姆斯认为专注力的本质在于自身的意识，而德戈恩（以及总体而言的荷兰艺术家）似乎是让专注力**代表**自身。德戈恩感兴趣的并不是凯撒的能力，也不是凯撒随从和书记员展现的专注力。在德戈恩的绘画中，凯撒——正如画家



图50 威廉·克拉斯·海达，《静物》，1634年，博伊曼斯-范博伊宁根博物馆

本人——是他人专注力的源头。这里的他人不仅是指画中人物，还指观者，即画面中没有画但以细节表现的头部（和手部）的组合，正如柏林所藏的那张画了九次的青年头像。[33]

最后，从微观趣味上展示多重画面来讲，我们应该考虑一番荷兰艺术家的一种普遍做法，比如他们的静物画中被切开的对象——为了将对象内部展现在我们眼前——和对象的制作过程（图50）。不管这个对象是食物，如奶酪、馅饼、鲱鱼、水果及坚果，还是业余收藏品，如贝壳、器皿、手表等，

我们都看到了其内里或者内部以及外部的状况。奶酪被切开，外皮包裹下的馅饼溢出馅料，切开的鲱鱼露出鱼肉和有光泽的鱼皮。贝壳和贵金属或贵重玻璃容器倒在它们旁边（有时我们甚至可以看到破损高脚杯有缺口的边缘），手表内部总是敞开的，运转情况一览无余。这些对象不仅通过去皮手段，还借助反射效果暴露于善于探索的眼睛面前：光线在表面上的作用，玻璃有别于金属，布面有别于油酥点心，反射效果也能充实画面。容器底部通过相邻锡镴盘子上的反射变成了两个。每件物品都显示了多元表面，如此便能更加完整地展现在眼前。

我们来思考一番荷兰视象中最受青睐的一个事物——柠檬。柠檬图像很有典型性，它最大化地再现了柠檬的表面：柠檬削了皮，果皮没有打卷，可以看到亮晶晶的内部，一两个果核常被丢弃在一旁。尤其在威廉·卡尔夫的画笔下，柠檬是一个可以说明我们所谓的分解［division］的绝佳的例子（图58）。它起皱的、斑驳的金色表面，果皮或这里起麻点，或那里膨胀起来，果皮与果肉脱离，打着卷垂下来，柠檬原有的形态已不复存在。我们以前从未见过这样的柠檬。卡尔夫的柠檬完全不受岁月的摧残，却经不住一双探索的眼睛，尽管这是现代人的读解。[34]比较一番卡尔夫的柠檬和弗朗西斯科·德苏巴朗［Francisco de Zurbarán］的柠檬（图51）。苏巴朗的柠檬有着熟悉且鲜明的形态：凹凸不平的椭圆形稍稍向一侧倾斜，另一侧露出尖尖的突起，整体是稳定的黄色。另外，苏巴朗的柠檬是一个坚实的个体。它可以拿在手里，一把抓住，也可与其他柠檬叠在一起，以此来证实它的坚实性。

不管这类作品还具有其他什么特征，有一点是明确的：它们是专门为专注的眼睛而准备的视觉盛宴。培根在其《新工具》一书中写道：“然而将自然转化为抽象观念，更多的是将它分解为各个要素，而不是为我们的目的服务。”[35]这一格言也适用于荷兰静物画。它进一步表明了他们愿意有所牺牲，只对单个、首要或优先视角（用培根的话来讲便是“抽象”）图像的选择，这种做法获得了概括知识的力量。多年之后，约翰·洛克［John Locke］写过一篇具有纪念性的文章，文中他详细阐释了这种微观图像所具

图51 弗朗西斯科·德苏巴朗，《静物：柠檬、柑橘和玫瑰》，帕萨迪纳诺顿·西蒙基金会

有的令人不安的潜能：

> 倘若我们感官中最有用的视觉，在显微镜的帮助下，无论何人，其视力比他现有能力还要敏锐一千倍或一百倍，那么那些是他原先所能看见的最微小对象几百万分之一的东西，现在仅凭肉眼也能看见。如此一来，他能探索到有形物质的最小组成部分的结构和运动的概率就大多了……而到了那个时候，他将置于一个与他人完全不同的世界：他所见的东西与他人是完全不同的。[36]

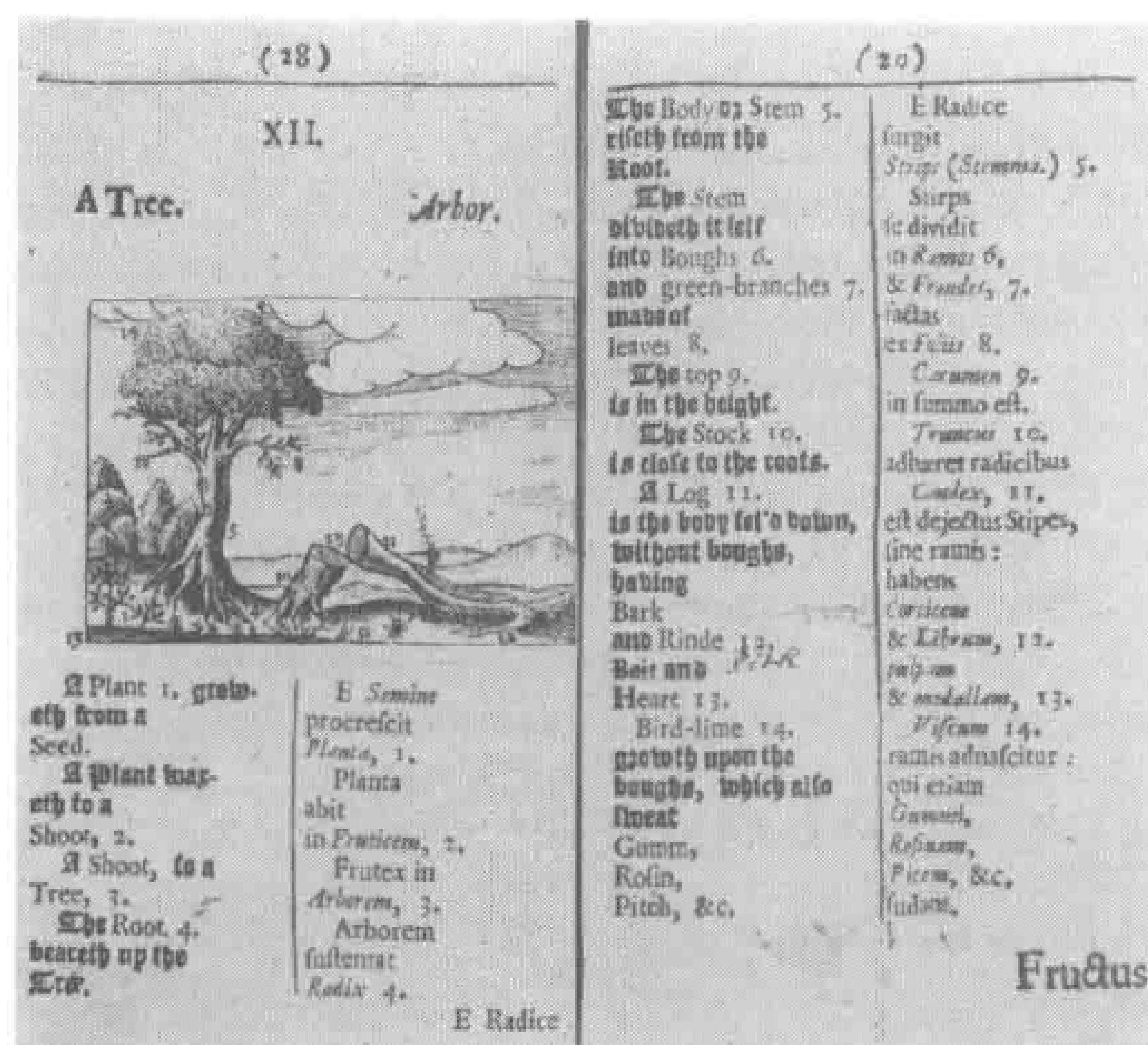
洛克文中的“不同世界”暗指的就是崇高，荷兰人非但没有承认他们的视象与崇高有关，反而怀着惊奇和喜悦之情迎接他们的新景象，并为我们共同的世界提供了全新的、具体的知识。

二

对透镜下视图的兴趣在当时并不是一种孤立现象。它是由不断积累的关于知识和语言的观点支撑的，并且从某种更为实际的意义上来说，它是由教育方案带来的。假如我们想要理解当时荷兰描绘性绘画的表现形式，进而理解它的意义，那么思考一番这种支撑力量的性质是有帮助的。我们兴许可以从当时一位重要的新教理论家夸美纽斯对教育的定义开始着手： 93

> 假如你想知道何谓优秀的学者，可参考以下答案：他应该懂得事物之间的区别，并且从它们的名字上就能（解释或）区分一切。[37]

我们现在对这种观点已然熟悉，也赞同通过事物的身份来区分彼此之间的差异。夸美纽斯对我们方才提到的以命名方式辨别事物之间差异的观点进行了思考。他认为这是学者的权限，并明确表示命名和传统文本体系是对立的，而后者与学识紧密相关。他的观点并非针对显微镜学而言，但显然这其中可能涉及显微镜学。胡克声称其著作《显微术》的某个章节中，谈及他的项目具有追本溯源的性质［Adamic nature］。然而他在一章论述百里香种子的结尾处，采用了其所称的“脱离了自然的方法”去追本溯源时，引发了关于命名的另一种更为陈旧的观念，而他的课题已然将这种老观念取而代之。在此前一个世纪，这种看法已成为一种公认的观念，它正是由帕拉塞尔苏斯［Paracelsus］在其署名学说中提出，并且一经提出就引起了关注；帕拉塞尔苏斯认为名字本身对一种生物或一个对象的属性有着非凡的意义。因此，我们的职责是阅读“自然的真经”［True Book of Nature］，它既记录了自然万物的名字，又描绘了万物的面貌。胡克在这一章节的结尾质疑亚当的命名“与他强加给自然生物的本性之间是否具有任何联系”。然而他又附和帕拉塞尔苏斯的观点，向他质疑的观点靠拢：“造物主兴许已经将他最神秘的创意和智慧写在那些特征符号中，并赋予人类一种读解和理解它们的能力。”[38]尽管胡克背


(28)

XII.

A Tree. *Arbor.*

A Plant 1. groweth from a Seed.	E *Semine* procreſcit *Planta*, 1.
A Plant waxeth to a Shoot, 2.	Planta abit in *Fruticem*, 2.
A Shoot, to a Tree, 3.	Frutex in *Arborem*, 3.
The Root 4. beareth up the Tree.	Arborem ſuſtentat *Radix* 4.

E Radice

(20)

The Body or Stem 5. riſeth from the Root.	E Radice ſurgit *Stirps (Stemma.)* 5.
The Stem divideth it ſelf into Boughs 6. and green-branches 7. made of leaves 8.	Stirps ſe dividit in *Ramos* 6, & *Frondes*, 7. factas ex *Foliis* 8.
The top 9. is in the height.	*Cacumen* 9. in ſummo eſt.
The Stock 10. is cloſe to the roots.	*Truncus* 10. adhæret radicibus
A Log 11. is the body fel'd down, without boughs, having Bark and Rinde 12. Pith and Heart 13.	*Caudex*, 11. eſt dejectus Stipes, ſine ramis: habens *Corticem* & *Librum*, 12. *pulpam* & *medullam*, 13.
Bird-lime 14. groweth upon the boughs, which alſo ſweat Gumm, Roſin, Pitch, &c.	*Viſcum* 14. ramis adnaſcitur: qui etiam *Gummi*, *Reſinam*, *Picem*, &c. ſudant.

Fructus

图52　约翰·阿莫斯·夸美纽斯所著《图画里的可见世界》（伦敦，1685年）中的“一棵树”，第28—29页，芝加哥纽伯里图书馆约翰·M. 温藏书部

弃了文本的权威性，转向自然本身，但是他仍然希望自然不仅是可见的，而且还应是可读解的。当时语言研究的先驱已经舍弃令人联想起事物本身含义的命名，并转向培根所指的“造物主本人的签名和标识”或上帝在自然中留下的“足迹”或“印记”等多种说法。上帝创造万物时，将自身的特征印刻在事物之中（如同硬币或印章留下印记），而不是通过著书立言的方式留下它的印记。亚当似乎并不需要对本人命名的事物进行解释，他只是看到了这些对象而已。事物的名称并不是上帝创造的，事物本自如此，这是一种传统体系的组成部分，而这个体系是对世界上真实之事的再现。如果将此简单视为一种语言的图画理论，那就大大简约化了。它确是一种语言观念，这种语言将图画视为其可能的模式或表征。

正是对语言属性的这种理解，才有了第一本带插图的儿童语言教科书的诞生并得以印刷（图52）。从上述所引的夸美纽斯的教育理念来看，他是教育理论及其改革史上一位核心人物。他写于1658年的《世界图解》[*Orbis Sensualium Pictus*] 或《图画里的可见世界》[*The Visible World Pictured*] 至今仍是教育史上的一部里程碑式的著作。尽管他在语言研究领域上的贡献时常遭到质疑，但是他提倡教育改革的举措，受到培根哲学的追随者、歌德（他

94

在孩童时，就学习过《世界图解》）以及让·皮亚热［Jean Piaget］（他编辑了一本现代版的夸美纽斯作品选集）等人的赞颂。[39]然而因为夸美纽斯从未对图画本身单独发生兴趣，因而他在图像方面的研究从未崭露头角。他本应该在这一领域有所作为，之所以这么说不仅在于他使用了图画，而且我们在他的一些重要著作中还发现他看重视觉专注力和画家的技艺。

首先我们应该将夸美纽斯放在他所处的时代来看。夸美纽斯在北欧新教世界里非常活跃，并且很有名望，这一点我们已然熟悉。他是一个受到迫害的摩拉维亚（捷克）高级教士，并被迫离开故国，从此在他的流放生涯里，他全身心投入教育改革中。这是新教普适主义即我们所说的包罗万象的新教的一部分。他通过定期出版大量书籍来推进这一事业。1631年，他的著作《敞开的语言之门》［*Janua Linguarum Reserta*］首获成功，当时他正客居波兰。这是第一套分级教科书，意在以新方法来传授拉丁文。夸美纽斯试图将学习拉丁文的整个重心从教授语词转移到指导事物，即语词所指涉的对象。夸美纽斯希望把描述语言替换为修辞语言。对他而言，培根的《伟大的复兴》是一本重要的文献，并且他宣称自己的立场便是培根主义。他认为，所有的教义不能取自书本和传统，而应来自客观事物。夸美纽斯对物质对象的强调及其所采用的方案获得了英国培根主义拥趸者的认可。1641年，他们游说夸美纽斯前往英国，加入他们的计划，并建立一个机构，以此来推进他们的共同目标。通过荷兰实业家德海尔［De Geer］的斡旋，在1642年革命中，夸美纽斯离开英国，前往瑞典。他似乎拒绝了科顿·马瑟［Cotton Mather］的邀请，后者请他担任刚在马萨诸塞州剑桥成立的高等教育学院院长一职，这是一所具有前瞻性的学院。但是哈佛在教育方面有着与夸美纽斯同样的信念，并且显然他们在采用夸美纽斯的方法来教授寥寥几个美国印第安学生拉丁文和希腊文。在夸美纽斯流亡生涯快要结束时，他终于和其他许多流亡者一起在荷兰找到了避难所。他死后安葬在阿姆斯特丹南部的纳尔登镇［the town of Naarden］。鉴于他的学术旨趣和著作性质，夸美纽斯的著作全集在阿姆斯特丹出版（1657年）可谓适得其所。他将其著作献给荷兰东印度公司和阿姆斯

特丹的参赞 [city counselors]，因为阿姆斯特丹市资助了该全集的出版。[40]

我的兴趣并不在于夸美纽斯的教育计划本身，而是特别关注他教育计划的视觉基础。夸美纽斯在1641年出版的《大教学论》[*Great Didactic*] 中翔实地介绍了他的学校改革计划，他认同“眼见为实”。他在一本有关解剖学的文献中以培根哲学（或荷兰）为例，认为相较于**文献阅读**，**观看** [*seeing*] 才是真正的调查分析：

95

> 无论是谁，只要看过人体解剖，便能理解并记住人体各组成部分的相对位置，比起那些阅读最详尽的解剖文献却从未真正亲眼看过解剖操作的人而言，他对各器官所在的相对位置更为确定。因此，俗话说“眼见为实”。[41]

在这部早期的文献中，夸美纽斯剖析了视觉注意力本身。在以下这段话里，他解释了如何通过观看来领会或理解世界万物：

> 若想使所见之物在我们的头脑里留下独特的印象，我们需要探讨一番客观对象在知觉上的呈现模式。思考一下真实的观看过程，我们就很容易理解这一点。要想清楚地看到客观对象，有必要做到以下几个步骤：1. 客观对象需摆在眼前；2. 不能太远，但是需要在一个合理的距离之内；3. 对象不能位于侧面，而应刚好置于眼前；4. 客观对象的正面不能摆在一侧，而应直接面向观者；5. 眼睛先看到的是对象的整体；6. 然后开始对各个部分进行区分；7. 从头到尾按次序进行观察；8. 然后将注意力放在各个组成部分；9. 直到掌握了各个部分最重要的属性。假如这些必需条件都准确无误地得到满足，那么视象就成功地形成了；如果某些必需条件被忽略了，那么我们只是看到了对象的局部。[42]

强调视觉观察力，强调所谓的“成功”观看的驱动力以及认真对待专注观察

的成果被视为教育的目标，这些因素都有助于我们理解大多数荷兰画作所要求的专注力。我尤其想到了静物画的呈现方式，它孤立于对象，又专注于对象。展现每个物体不是为了使用，也不是作为使用的结果，而是为了专注的观察。

我们总是习惯性地认为，图画书适用于儿童，而当图画书的存在不是为了这一使用目的时，我们就很难想象并理解它所存在的理论依据。夸美纽斯不只是对图画书适用于儿童这一特征感兴趣——尽管它的确如此——而是对它适合展现语言、知觉以及我们关于世界的知识感兴趣。这一论点兴许可以分成两个方面：知觉的和语言的。首先，理解的途径需经过感官（视觉在其他感官中占据首要地位）。既然我们把所见之物以图像的形式储存在大脑里，那么视觉注意力的激发应是教育的基础。第二，语言在本质上是指示性的。我们必须学会事物的名称，必须进行指向或指示等动作，而不只是表达或陈述。既然语词是人类（而不是上帝）缔造的，那么语言便是世界外物的表征。从这种立场来说，图像具有一种示范功能，它给予视觉某种特权，并将语言体现为一种图像。

夸美纽斯的《世界图解》是一本由151张实物图像及其所对应的名称的合集。更准确地说，它是一张图表，因为实物名称和图像是以系列（偶然的）组合或类别进行排列的，这些组合或类别包括成分、植物、动物、人、艺术、技艺等，接着再进一步细分为子类别。理解世界的第一步，或许也是最重要的一步便是明确事物的秩序。因此，理解力是由语词或其他表明这种秩序的符号构成的。比如说，树被归为植物界类别中（图52）。树有别于庄稼和灌木，然后解释说明树的组成部分——树根、树干及树叶。书中还描绘了一棵被砍倒的树，展示它的树心和树桩。这些名称与其所对应的图画中所标记的各部分体现的正是我们所知的世界，也就是亚当所知的原初世界。夸美纽斯以《创世记》第二章第19节第20段［Genesis 2:19, 20］（上帝为亚当带来田间的每种动物）作为此书的题词。将事物的图像及其名称并置体现了霍赫斯特拉滕的断言，即图画是第二种书写形式，或准确地说是语言的第二种形式。

96

（夸美纽斯的章名《图画里的可见世界》表明了他的观点与霍赫斯特拉滕所言的可见世界有着共同的基础。）约翰·伊夫利［John Evelyn］在赞颂夸美纽斯的《世界图解》时，曾直接指出"图画是一种世界性语言"[43]。

尽管《世界图解》起初是以波兰语和拉丁语出版的，但是在一年内它被翻译成英语出版，继而又译成其他多种语言。促成这一翻译进程的正是出于一种全新的雄心壮志，试图将语词视为命名，或视为有真实指向的任意或传统特性。对这一进程起到激励作用的不是讲究文法的一代人，而是对世间万物进行命名的一代人。在任何一种语言中，稳定性并不是语词属性所追求的，却是事物命名体系中语词的指向所要求的。夸美纽斯包罗万象的雄心壮志通过诸如约翰·威尔金斯［John Wilkins］和莱布尼茨［Leibniz］等人的努力，心手相传，试图创造一种全新的人造世界语。它最大的（徒劳的）愿景便是这样的知识可以将所有人和平地联结在一起。培根曾经有过与中国的"象形文字"［Characters Real］打交道的念头，最终还是放弃了，而倾向于更易使用的字母书写系统。尽管他们没有采用图形模式，但是他的追随者尝试创造一种新符号系统，也没有成功。授予"象形文字"概念的目的是为了表明它与真实世界及其作为符号的地位之间牢不可破的联系。这一过程是一种创造，但是它具有探索的所有特征，似乎它是一种能找到的实实在在的标记系统，同时具有人造和天然的指示功能。

图画是语言的一种形式，因而也是获得世界知识的一条途径，这一观念似乎是德戈恩柏林素描里的一种设想（图53）。一个妇女和孩子斜靠在一本图画书旁边的场景，兴许是在推广夸美纽斯的《世界图解》。孩子看着书里的树木图片，手指着它，而这位妇女，兴许是他妈妈，正扮演着一位耐心而又善于鼓励他人的教师角色。德戈恩把作家的技艺，诸如——鹅毛笔、墨水、照明的蜡烛等随意而又赫然摆在书桌上，向我们展示了一幅教导或教育的图景。有证据表明当时在荷兰或者其他任何地方，带有插画的教科书并未得以普及。[44]尽管儿童确实要学习画画，但是德戈恩告诉我们的不是关于教学实践方面的事宜，而是他对获得我们或可称之为视觉读写能力的兴趣。书中树和

98

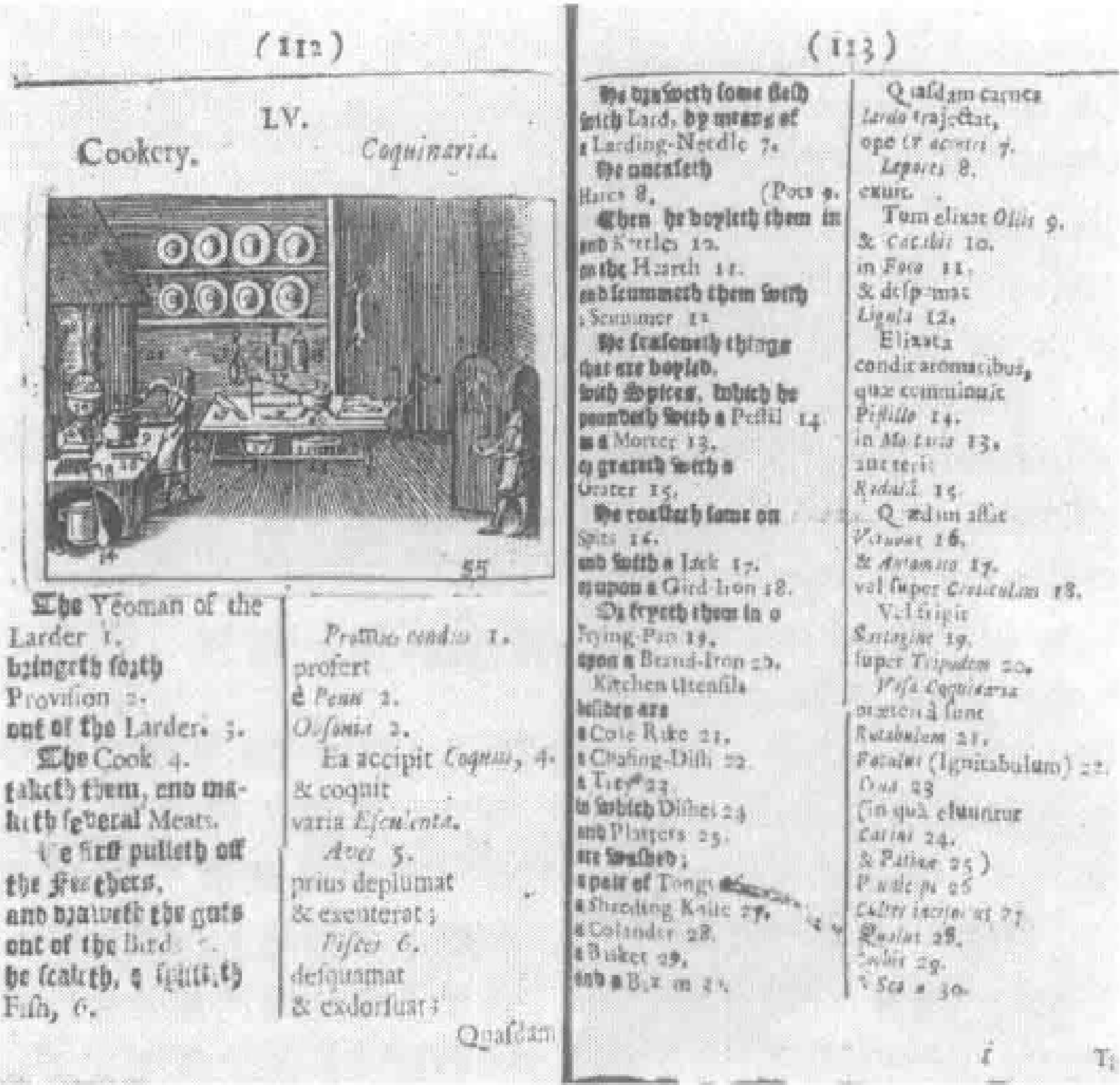


图53 雅克·德戈恩，《女人、孩子及图画书》（铅笔和棕色水彩笔），柏林（西）普鲁士文化遗产基金会国家博物馆铜版画珍藏馆

奶牛的图画便是教学工具。这幅素描图是德戈恩为他自己，也为我们展现了专注观看世界的一种方式，同时也显示了他想通过图画所传达的知识。如同他很多作品所表现的那样，它是荷兰图像中普遍具有的自我意识的显著表现。我们大可平静地宣称，荷兰艺术总体上具有一种具名和再现冲动，这是语言才具有的特征。然而这层关系使我们更有理由像荷兰艺术家那样去凝视世间万物的再现与制造，而不是去探索隐藏于它们表面背后的东西。[45]

去了解便意味着去命名、去描绘，但同时去了解也意味着去制作。夸美纽斯的《世界图解》里的简单图画无法满足我们深入钻研荷兰艺术中所见事物的制作资源。然而银器的光泽及其加工过的表面，馅饼里馅料有着珍珠般的光泽和潮润，手表内部精妙的零件运转都可用夸美纽斯的艺术成规来解释，或更明确地说是传统技艺。

《世界图解》呈现的主要大类之一不是天然物品，而是人工制品。此文献的副标题正好解释了这一大类物品："世间最主要的东西及人类对其的利用。"在树木和其他天然制品之外，另有编织、纺纱、制鞋、烹饪、吹制玻璃等。图片中常有对制造这些产品的作坊的描述（图54）。这对夸美纽斯来说并不



(112)

LV.

Cookery. *Coquinaria.*

The Yeoman of the Larder 1. bringeth forth Provision 2. out of the Larder. 3.
The Cook 4. taketh them, and maketh several Meats.
He first pulleth off the Feathers, and draweth the guts out of the Birds 5. he scaleth, & guts the Fish, 6.

Promus condus 1. profert è *Penu* 3. *Obsonia* 2.
Ea accipit *Coquus*, 4. & coquit varia *Esculenta*.
Aves 5. prius deplumat & exenterat;
Pisces 6. desquamat & exdorsuat;

Quasdam

(113)

He draweth some flesh with Lard, by means of a Larding-Needle 7.
He casseth Hares 8.
Then he boyleth them in Pots 9. and Kettles 10. on the Hearth 11. and scummeth them with a Scummer 12.
He seasoneth things that are boyled, with Spices, which he poundeth with a Pestil 14. in a Mortar 13. or grateth with a Grater 15.
He roasteth some on Spits 16. and with a Jack 17. or upon a Grid-Iron 18.
Or fryeth them in a Frying-Pan 19. upon a Brand-Iron 20.
Kitchen Utensils besides are a Cole Rake 21. a Chafing-Dish 22. a Tray 23. in which Dishes 24 and Platters 25. are washed; a pair of Tongs 26. a Shreding Knife 27. a Colander 28. a Basket 29. and a Besom 30.

Quasdam carnes Lardo trajectat, ope *Veruculi* 7.
Lepores 8. exuit.
Tum elixat *Ollis* 9. & *Cacabis* 10. in *Foco* 11. & despumat *Lingula* 12.
Elixata condit aromatibus, quæ comminuit *Pistillo* 14. in *Mortario* 13. aut terit *Radula* 15.
Quædam assat *Verubus* 16. & *Automato* 17. vel super *Craticulam* 18.
Vel frigit *Sartagine* 19. super *Tripodem* 20.
Vasa Coquinaria præterea sunt *Rutabulum* 21. *Batillum* (Ignitabulum) 22. *Cuna* 23 (in qua eluuntur *Catini* 24. & *Patinæ* 25) *Forcipes* 26 *Culter incisorius* 27 *Qualus* 28. *Corbis* 29. & *Scopæ* 30.

图54 约翰·阿莫斯·夸美纽斯所著《图画里的可见世界》（伦敦，1685年）中的“厨艺”，第112—113页，芝加哥纽伯里图书馆约翰·M. 温藏书部

新鲜。夸美纽斯在《大教学论》一书中首次着手开展他的学校改革和总体教育计划，他的策略是将自然艺术中一个原始例子——鸟妈妈孵育小鸟——和四种人类技艺：园艺、木工、绘画以及印刷术并置。他认为，“要想将知识学科建立在一个坚实的基础上”，我们必须“把艺术的生成过程尽可能地与自然万物的生成过程融合在一起”。夸美纽斯通过梳理鸟类的概念、孵化及养育，画布的准备，色彩的选择，最终画面加工以及画作的保护等指导我们理解教育的原则：

大自然备好材料，而后为之赋形。

比如鸟类想要制造一个形同自身的生物，它首先需从一滴血中孕育胚芽，接着要筑巢、孵蛋，但是要等到胚胎在蛋中成形并能活动，才可开始孵化。

模仿。同理，一个明智的建筑工在开始建房前，先要准备好一定量的木头、石灰、石料、刨刀以及其他所需之物，如此一来他在之后的工

作程序中，就不必因缺乏所需材料，而不得不中止手头的工作，工作的连续性就不会遭到破坏。同理，画家画画时，他首先要准备画布，将画布平铺在画框上，打好底色，混合颜料，准备好画刷，然后才得以开始画画。[46]

99

接着他得出一个学校教育步骤方面的结论：

修正。因此，为了对学校进行全面的改进，需要做到一点，即教学所需的书本和材料必须准备到位。

在夸美纽斯的计划里，图画犹如语词，是世间具体事物的再现。然而它同时也是制作的模型。此处我们又回到了此章的开头，即胡克同时提出了忠实之眼和真诚之手。但是我们又突然卷入培根学术发展计划的过程中，到此我们必须要寻求荷兰图画属性的深层次意义。

三

培根在《学术的进展》[*The Advancement of Learning*] 中提出的计划可视为一项实用或有着技术雄心的哲学事业。本书并不试图解决培根本人及其追随者著作中涉及的错综复杂的历史问题，抑或他那模糊而又常常互相矛盾的雄心。我在此书中想要表明，培根这一事业的很多方面，尤其他对机械技艺的兴趣及此后在贸易史上有关这些机械技艺的实施，为我们理解荷兰绘图中某些重要的驱动力提供了背景知识。[47] 在17世纪，荷兰艺术家对传统技艺技术的地位及对其的关注都赋予了新的理念，或者至少令其重新焕发了活力，这一点似乎是毫无疑义的。在面对艺术的人文概念以及日后所称的学术训练时，荷兰画家反而发展并采用其艺术中的技艺特征。赫拉德・道、弗兰斯・范米里斯 [Frans van Mieris]、卡尔夫、维米尔以及其他艺术家并没有抛弃他们的

100

传统技艺，反而将它推向新的高度。当然，我们不能就此宣称荷兰绘画的这种影响是因培根而起，尽管荷兰人对他的著作充满热情。然而，培根身处一个没有卓著传统图像的国家，却支持手工艺或人类技艺及其制作，这一点可以帮助我们加深对一个以缺乏深厚文献积淀而著称的国家即荷兰所制作的图像的理解。培根的追随者强调培根哲学中的实用性和商业指向，这与荷兰艺术家将艺术和商业融于一体是一致的。在荷兰，这一做法替代了早期我们在德戈恩的例子里所看到的对视觉读写能力的关注。到了17世纪中期，荷兰静物画的发展跨越了视觉读写的问题，试图在高级艺术技艺和拥有技艺的无上荣耀之间做出调解。

培根在1605年出版的《学术的进展》中第一次提出他的计划。他为1620年出版的《新工具》单独所做的介绍、《伟大的复兴》及其附录的《准备》[*Parasceve*]（或《自然史和实验史的预备工作》）里都重申和拓展了他的这一计划。培根明确转向自然，抛弃了阐释和书籍中所提供的知识：他在1620年写道，远离古籍、引证或作者的证据，远离所有受迷信思想支配的故事。正如他在《伟大的复兴·序言》中所指出的，人类知识是乏味的：

> 知识水平既不呈现繁荣态势，也未快速发展；必须要为人类认识开辟一条道路，而这种人类认识完全不同于迄今人类已知和他人所提供的知识，由此我们的心灵才能对原本兴许占主导地位的自然万物行使权威。[48]

我们从诸多原始材料，包括惠更斯、桑雷达姆以及夸美纽斯等的著作中对培根的解决之道已然非常熟悉，他的策略是求助于事实，并借此进行分析：

> 那些不寻求猜测或预言，而是去发现和了解事实的人，他们不打算构建模拟的虚构世界，而是去研究和分析这个世界本身的性质，他们认为凡事都要依靠事实。[49]

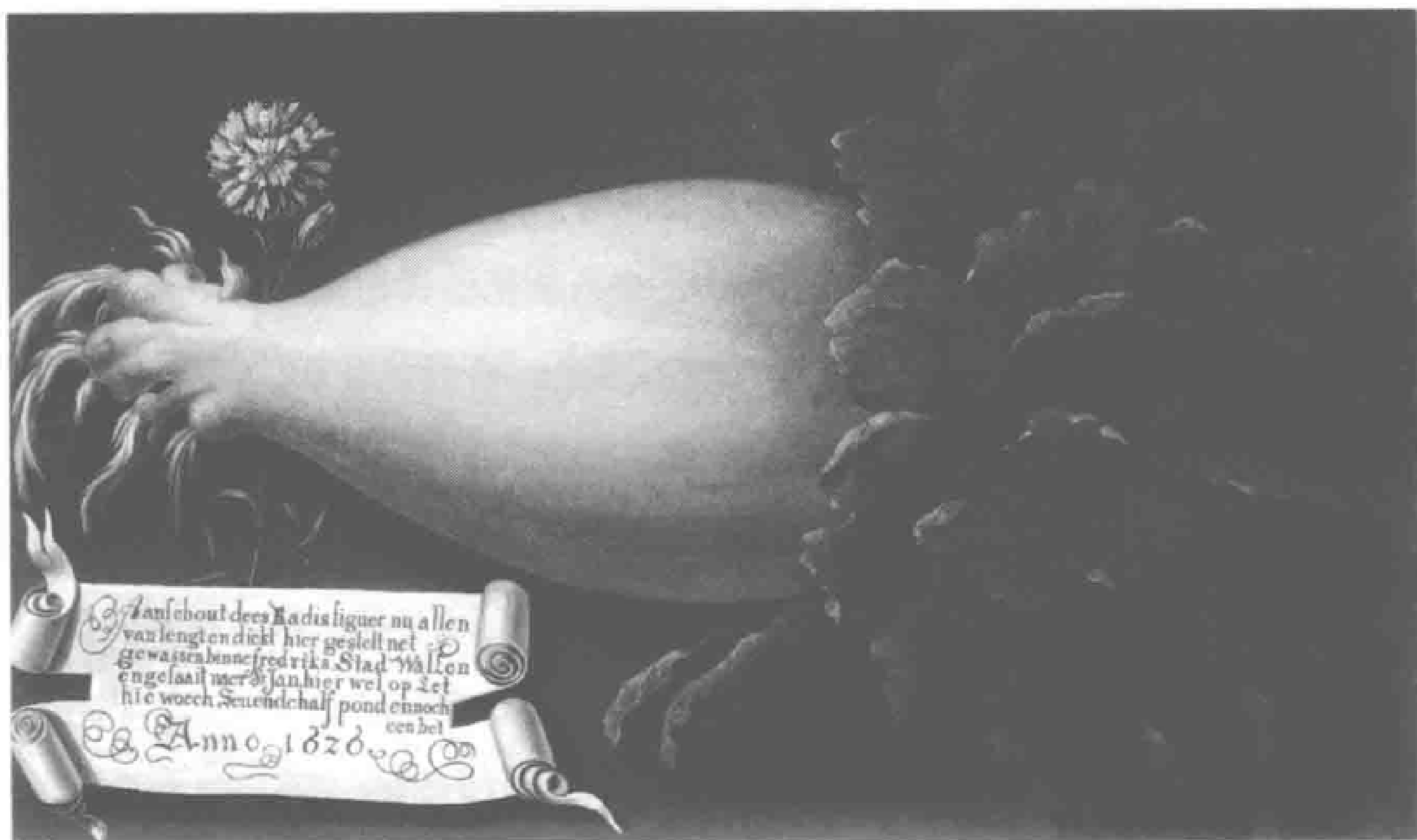


图55 无名氏，北荷兰学院，《萝卜》，1626年，阿姆斯特丹荷兰国立美术馆

这一问题的出路在于被普遍忽视的自然史（相对于文明史）概念，培根称其为首要或“母”历史。[50]自然史通常被分为三个部分：自然外物的历史、自然中畸变生物（妖怪）的历史、人类掌控自然的历史即艺术史。培根的分类直接表明了自然史与荷兰图像之间有趣的联系。比如，很多荷兰图画涉及的主题常让我们大为惊讶：一幅大萝卜绘画（图55），或者一块巨大的肾结石。正如桑雷达姆的苹果树，这些图像极有可能是王子名下包罗万象的收藏品的一部分。这些收藏品在很多方面与现代人类学藏品相似。然而我们并没有对人类生存规范表示怀疑，因为在我们的时代，人类学藏品，甚至那些稀奇之物都被视为对上帝创世知识的延伸，并明确人类以其自身力量可以实现它。关于这一点，培根和荷兰艺术家的看法是一致的。

101

正如培根本人所认为的那样，他的创新之处（确实发现了更早的先例）在于坚持自然研究和人类艺术或培根所谓的力学和实验史必不可少的完整性。正如夸美纽斯著作中所言，人类技艺及其对自然的改造是自然研究中必不可少的一部分。培根在《准备》文末有一份他所计划的特定领域历史的名单，

其中囊括了园艺、建筑以及夸美纽斯《大教学论》里的绘画。这份名单包括130个主题，其中20个主题关乎自然（包括普通的和怪力神说）、18个主题关于人类，大部分主题（72个）是人类对自然界的干预或取得的成就。当我们在机械技艺、自由艺术中的实用艺术以及未系统化的实用知识领域等案例中游走时，便会发现名单中的子类别有些不固定。绘画、音乐、厨艺、烘焙、羊毛业、编织、染色、玻璃制造业、建筑、园艺，甚至游戏都被囊括在人类制造的基础形式中，并要求认真研究，投入精力。鉴于培根将几条定序原则［ordering principle］和方方面面的例子混杂在一起，这种结合不成体系，但颇具特色，他在《导言》中陈述的类别在其阐述众多例子的过程中并未论及。

102

培根的历史名单具有相当重的分量，不仅是因为他把人类技艺加到自然艺术的行列，而且在人类技艺名单中囊括了大量非机械性技艺——不以机械操作为基础技艺，从事这些技艺的原本是那些没有受过教育的社会群体。对荷兰艺术的研究者来说，饶有兴味的一点是：在《准备》一文中，绘画是直接归到视觉研究类目之下，而同时又被囊括到技艺类目中。我们可以从中学到很多。如果有人提出反对意见，认为无论是从社会角度还是职业角度，即使不是大多数却也有很多荷兰艺术家都不会简单地将自己划为手工艺者类别中，这种看法也许是对的。在行业分级结构中，他们显然会将自己放在最顶端。然而，他们并没有追随意大利文艺复兴时期艺术家兼工程师的模式，这一点同样是千真万确的。艺术家兼工程师利用其掌握的既有的人文传统和科学传统，比如所谓的古典（数学）科学——天文学、和声学、数学、光学以及统计学等之间的关系，在社会上获得了全新的职业地位。意大利艺术家通过贡献他们在数学上的专业知识，服务社会所需，从手工艺和工匠的世界里脱颖而出。军事武器、防御工事、供水系统——所有这些都隶属于意大利艺术家的工作范围，同时也极大塑造了他们的图画世界。与之相反，如果我们想要考究荷兰艺术与人类知识之间的关系，那么关注培根的史学计划是有启发性的。培根的这一计划表明，艺术家的技艺正如他们在绘画中所表现的那样，在当时被视为追求知识的重要形式。这两种知识形式的区别相当于17世

纪两种科学思想模式之间的差异，因为后者之间的差异最近已被托马斯·库恩重新诠释。正如我在《导论》中讨论康斯坦丁·惠更斯得出的结论所表明的那样，培根的计划中对非数学、观察能力的偏爱，同时不以前人的经验为导向的理念是与荷兰的艺术模式相呼应的，而古典科学注重数理，缺乏实验，是与意大利艺术相对应的。[51]以观察为基础的科学和以数学为基础的科学之间的对比正如北方艺术与南方艺术之间的差异，至今都未曾得到平等的对待。以观察和实验为基础的科学或艺术低人一等的认知，一直大行其道。这与一件发生于1770年法国皇家花园里的植物课逸事有关联。这件逸事讲的是一位植物学教授和一位谨遵教授指示进行规范实验操作的操作员［*demonstrateur*］之间发生的冲突。地位低人一等的操作员在介绍他的演示时，声称这位教授刚才所言纯属一派胡言。他声称，眼睛便是证明其表达错误的证据。[52]当然，学科类别［the genres of science］之间的差异也具有种类特征［a gender aspect］。歌德在其《色彩学》［*Theory of Colours*］中总结道，偶然或瞬间的观察兴许会带来新发现，实验主义者早就陈述过这一点。然而，歌德说这番话时，语气中流露出一种优越感：

103

> 因此，大家兴许大可不必强人所难地贡献自己的力量。……每个人只要养成专注的习惯，无论是妇女还是儿童，都能讲出惊人的真理。[53]

这群人，也就是歌德所指的观察家被边缘化了，而这种观点与意大利人的看法一致，认为观察性艺术在本质上具有劣等性，正如荷兰艺术低人一等一样。

事实是科学史学家对培根计划的可能性和重要性，尤其是这一计划是否可以在不掺杂非主流“古典”传统的情况下开展持有异议。然而这些问题（在探讨荷兰和意大利艺术过程中也碰到类似问题）不必非要解决之后，才能认识到对当时艺术和科学之间不同模式进行比较是有成效的。这种比较能使我们更加公正地认识到荷兰艺术家与那些手工匠人之间同盟关系的价值，后



图56 大卫·巴伊，《静物》，1651年，莱顿市立美术馆“布料厅”

者包括金匠、挂毯编织者、玻璃吹制工人、地理学家等，他们的产品成为他们画作中的手工艺品对象。[54]

现在是时候将论述重点从笼统的观点转向艺术个案研究：大卫·巴伊[David Bailly]创作的静物画。这是一件17世纪中期创作于莱顿的典型作品，提供了极佳的证据，证明荷兰画家所采用的技艺（图56）。[55]画中一位年轻的画家坐在桌旁，桌子上散落着一堆创作对象。我们从他手中所握的支腕杖可知其画家身份。我们可以将这幅静物画称为自然素材和人工制品的集合。以下便是素材目录：木头、纸张、玻璃、金属、石头、塑料、黏土、骨头、陶土器皿、珍珠、花瓣、水、烟斗以及颜料。除此以外，这些素材是用来揭示，或者以培根的话来说，是为了曝光它们的属性：木头已经塑形，纸张卷曲，石头切割过，珍珠抛过光并串成一串，布料褶状垂下，皮革（如牛皮纸）经过处理，如此可为书籍提供光滑的书皮。有几种素材展现了其多种属性：玻

璃是立体的、有形的，比如打翻的高脚杯，杯中可能含有液体或者沙子，它产生反射光，甚至像是透过它透明的表面，为我们提供了一幅图景；金属印记打在硬币上，塑造成一条锁链，或削尖锻造成刀片，或打造成烛台，又或者雕塑成活泼的丘比特，支撑起远处右边的玻璃托。这些样式实现了培根的雄心。它们通过对自然形态进行浓缩和塑造，展现出其本性。这在培根看来便是对艺术或工艺行之有效的定义：

> 鉴于事物的本性在承受艺术的烦恼时，比起其原本天然自由的状态，更易暴露其本身。[56]

培根计划表达了一种朴素的艺术观，甚至我们可以说是一种实用主义的艺术观，而这种观点确实表达了艺术在理解世界方面所起到的至关重要的作用。艺术不只是模仿自然，也非发挥想象力这么简单，它是一种浓缩的 *technē*［**技术**］或手工艺，借此我们能够理解自然。人类通过净化对崇拜物的理解，使得这一技艺可与自然匹敌，同时保持孩童般的天真，谦逊得犹如自然的仆人和诠释者，同时又是技术的先知，为人类带来知识。艺术以一种微妙却强大而有用的方式，带来关于世界的新知识。正如培根计划，巴伊笔下的图画组合拒绝概括或得出封闭性结论。精心描绘的对象本身会被不断复制：丢弃在桌子上的珍珠项链再次出现在肖像画中女子的脖子上；画中女子裙子的衣褶雕刻在画像旁石质半身像上，同时又出现在头顶的一件样品里，正是这件样品设定了我们的视野；玫瑰花的叶子和花瓣再次成为一个小金属盒的装饰物。这种转换还通过对应的形状来实现：所画的鲁特琴悬挂在一块干净的调色板上方，调色板的形状模仿鲁特琴，这一形状又出现在桌上两幅肖像画上以及小盒子的盖子上。色彩之间也有呼应：黝黑色微妙的色彩渐变与塞巴斯蒂安的雕塑像、头骨以及书籍的牛皮纸息息相关；年轻女子的半身像是灰色的，而她的脸庞从墙上依稀可见，这种色调与年轻艺术家和肖像画中红润的肤色形成对比。为了衬托石膏像、石像、金属像、头骨以及画像中的人

104

物，巴伊（因为椭圆形画像中的男子便是画家本人）和年轻侍从看上去犹如活生生的肉体。但是当我们退出这个绘画世界时，我们必须承认，尽管这个年轻人看上去比肖像画中的人物更加真实，但是他本身也是颜料塑造的一个形象。X射线扫描结果显示，在这件作品中，巴伊将造型直接画在了其底层完整的形象上：墙上阴影里的图像及其前面放置的肖像画依次全部画好后，其他物体再画在它们上面。因此，这件画作的层次设计表达或模仿了绘画创作或手工艺的方式。巴伊由此向我们展示了艺术从倚靠墙壁阴暗处的女性面容回到精心制作的物体上。（这是否也可成为普林尼绘画起源的一个参考？）

105

借助这些精妙的道具，巴伊使我们注意到手工艺的各种特征，并制造出一个艺术创作和骗术共处的眼花缭乱的混合体。他的作品是对约翰·莫克森［John Moxon］于1677年出版的关于技艺的先锋性指南书——《技术练习或手工艺原理》［*Mechanics Exercises or the Doctrine of Handy-work*］中提出的技艺概念的一种阐释：

> 手工艺意味着熟练或灵巧的手工技艺，它无法通过语言来传授，只能通过实践或练习获得。[57]

莫克森的著作因首次描写了印刷手艺而出名，但是他的著作不止如此。他的著作颇具特色的一点是书里还囊括了诸多手艺，他称之为“手工艺教义”：锻造、铸模、素描、细木作、车削、雕刻、印刷书籍及图像、地球仪制造和地图绘制以及教学工具等等。但是他不经意间将技艺和骗术联系在一起，正是这一点令我们想起巴伊的《静物》。[58] 17世纪的荷兰画家对这种联系进行了充分的探索。巴伊的这件作品和17世纪的其他伟大作品：委拉斯克斯的《卖水者》、《纺织女工》［*Spinners*］以及《宫娥》，甚至赫拉德·道的《骗子》［*The Quack*］都是对技艺和艺术、图画创作和骗术之间关系的沉思。然而我们并未将这些作品称为对图画的沉思，相反我们应该以培根为榜样，称其为图画的实验。让我们看看其原因。

“我拒绝认可一切，”培根在《伟大的复兴》里写道，“但是我相信眼见为实。”[59] 尽管他信赖眼睛，但是他又怀疑感官会出差错。眼睛无法提供信息（如果瞄准的事物过小）或者它们会传达错误的信息（既然人类不是宇宙的尺度）。[60] 培根推荐的解决方案是付诸实验。研究浓缩或压缩了的自然，研究艺术的各种烦恼，正是他所谓的付诸实验。这一观点与所观察的世界和观察者都有关系，它包含两个要点：一方面，自然受到了干扰，因此它最好自我展现出来，另一方面受到干扰的自然可以帮助或者协助完善人类不完美的感官。有一点兴许令人感到困惑，那就是编织、染色工艺、玻璃制造、烘焙面包以及绘画都被认为皆具实验性。问题出在其中一种定义上。最近有研究提醒我们，在16世纪和17世纪，**实验**的本意并不是我们当今所认为的含义——一种有意识的意图，通过设计具体的实验或观察条件，试图检验某个特定的理论或假设。当时它的同义词相当于经验的概念。[61] 它的目的不是思想，而是精确又详细的报告。那时培根所谓的实验是指研究者有意根据情境所进行的经验式观察，并将其作为经验的来源。此处包含一层非常重要的含义：所有手工操作的人类技艺都具有实验性。它们干扰自然，并且通过替代和纠正（拿培根的话来说），将现实世界和我们感官上的困惑拉开了距离。 106

培根对待人类技艺的方式极好地诠释了荷兰图画艺术的概念。尽管培根所指的艺术，当然并不特指绘画。然而在荷兰的图画世界里，且不必声明实验的概念有别于经验，我们宁可认为人类经验已然介入图画实验之中。如果我们现在思考一番大卫·巴伊的做法，他将其本人及其生活作为笔下静物画的对象，那么我们便会更加明白上述这句话的含义。

1651年，巴伊创作《静物》时已经67岁了；当时他刚晋升为新成立的莱顿圣使路加行会会长不久。这件作品是为了赞颂艺术家的技艺，同时也可作为一件个人纪念物和遗产。巴伊在画这件作品时，可能身患重病。他在行会档案里标注了“dead”［死亡］一字，未加任何解释，尽管他活到了1657年。称这件作品是一件纪念物是贴切的，因为巴伊尽管没有在他的画架上留下一幅自画像，这种常见的荷兰绘画样式，但他是以肖像画的形式来介绍自己的。

他是画中再现的人物之一。艺术技艺和自我技艺以一个天衣无缝的整体呈现出来。（在我们之后看维米尔的《绘画的艺术》时，心里应该记住这一模型。维米尔在创作一幅其本人处于工作状态的肖像画时，既没有创作完成一件传统的肖像画，也没有以肖像画的形式将自己入画，而是在画中呈现画家观察和创作时的即时状态。这是画家将自己融入其艺术中的另一种方式。）巴伊的生活和工作都集中于这张桌子及其周围：年轻人的雕塑，而事实上这件有人类参与者介入其中的静物画，其尺寸（这是安特卫普画作中常见的尺寸）令我们想起巴伊的家族史；威尼斯雕塑圣塞巴斯蒂安的仿作令人想起他的意大利之旅；画作中央的玫瑰花、卷边的文件、女性肖像、模仿哈尔斯《鲁特琴演奏者》[*Lute Player*]的仿作、沙漏以及头骨，所有这些对象，巴伊之前都画过，或者其早期作品中都曾出现过，现在又出现在这件作品中。其他对象也很有可能与艺术家的生活有关联。巴伊晚婚，无子嗣，他似乎有意将这件作品作为遗产留给一位学生。他将其本人和艺术交到了一个举止严肃的年轻人手里。从画面可见这是一个较年轻的艺术家，他用一只手支撑巴伊的肖像画，另一只手拿着支腕杖。X射线扫描结果显示这根支腕杖原先曾指向那位妇女的方向，现在这位妇女变成了墙上的一个暗影。埃吉迪乌斯·桑德勒[Aegidius Sadeler]的版画仿作，即模仿施普兰格尔[Spranger]献给其已逝妻子的画作（图57），二者之间的对比可以确定一点，即巴伊作品具有纪念作品的特征，同时也显示了艺术模式之间巨大的差异。[62]施普兰格尔的作品是一种富有创造性的寓言模式，而巴伊的作品则是在展示技艺。

现在是时候分析一下这件作品的一个显著特征：从传统意义上来讲，画中几乎每个对象（蜡烛、泡沫、沙漏、头骨、珠宝、硬币以及书本）和右下角的题词都暗指虚空之意，进而暗示所有人类努力的成果都将逝去，尤其暗示生命本身的短暂。从这层意义上来讲，巴伊的作品并不特殊，但这个主题尤其具有重大意义，因为画面的中心位置便是画家本人的肖像。然而卓越的绘画技艺在展现技艺同时又打破技艺这一常见的双重性上形成了鲜明对比。尽管这里有诸多与死亡相关的指向，但是无论是对死亡的强烈反感或绝望之

107



图57 埃吉迪乌斯·桑德勒，模仿巴托洛梅乌斯·施普兰格尔之作，《纪念巴托洛梅乌斯·施普兰格尔之妻》（版画），1600年，柏林（西）普鲁士文化遗产基金会国家博物馆铜版画珍藏馆

情都没有强加于这件花费心血的艺术结晶之中。作品远没有拒斥此类技艺实践所带来的愉悦感——或者艺术领域学者所青睐的表现这一主题的贺拉斯式版本，同时它也远非取悦我们，以期予以传习或鼓吹——相反这些图像只是提供给我们一种模式，借此可以充分欣赏技艺。艺术家自知其艺术事业的脆弱性，他全心全意、有条不紊又满怀着爱，小心翼翼地承担起另一种对培根实验或我们所称的实验性观察的诠释。

英语语词和实践又一次帮助我们理解荷兰绘画。让我们再次转向托马斯·斯普拉特，他在一篇关于皇家学会历史的长文中，表明了实验的正当性。在题名为《治疗男性精神状况的有利实验》章节中，他写道：

> 对于最骄奢淫逸的男人而言，他所能想象到的狂喜是什么？这种狂 108

喜是他所想象的欢愉无法匹敌的。他们期盼的仅是感官上的愉悦吗？他们可以毫无负罪感或全无悔恨之情去享受感官上的愉快吗……对于一个有着辉煌过去的人而言，雄心壮志带来巨大的焦虑并折磨着他，而他的双手只需创作出令人愉快的作品即可？何种阴郁或忧郁的情感会在他的内心蒙上一层阴影，而他的感官里总是充满了各种创作成果，而这些成果中即便是最渺小的进步和成功都会影响他单纯的快乐？何种愤怒、嫉妒、敌意，或仇恨会长久折磨着他的心？对于他而言，不止那些最美好、最高贵的东西，还有小到每粒沙子、每块鹅卵石、每根草、每抔泥土、每只苍蝇都能转移他的痛苦。[63]

是什么令斯普拉特如此痛苦，又是什么令他感到兴奋，这一问题的答案颇具启迪性。他声称，通过实验获得了狂喜和感官上的愉悦，且毫无罪恶感或愧疚。面对从感官和手工艺中获得的愉悦，所有邪恶的激情都可以被驱散。斯普拉特在阐释其观点的过程中，将实验研究视为对抗懒散和空虚的解药。但是相对他所提出的问题：关于情感相互矛盾的声明，即它让我们在尽情享受乐趣及由此伴随而生的负罪感之间艰难前行，他的阐释逻辑就显得不那么重要了。斯普拉特怀着对文字的偏爱，仓促闯进的这个领域，同时也是巴伊精雕细琢的画笔所要表现的主题。每一个全身心投入的实验案例，至少提供了缓解冲突的权宜之策。在斯普拉特捍卫实验式教育的写作中，上帝从未在他的心灵中远去。他所唤起的上帝不是行为的守护者，从当时追求自然知识的标准观点来看，上帝是世界的创造者：

何种愤怒、嫉妒、敌意，或仇恨会长久折磨着他的心？对于他而言，不止那些最美好、最高贵的东西，还有小到每粒沙子、每块鹅卵石、每根草、每抔泥土、每只苍蝇都能转移他的痛苦。

此处斯普拉特隐晦地将上帝安排在其创造物的每处细节里。那些具有细节的

实验也由此为创造本身打下了牢固的基础。

我希望有了眼前的图画和手边的斯普拉特的文章，我们可以打消一种观念：巴伊的绘画旨在从教义上对人类普遍的欢愉，尤其是从手工艺中所获得欢愉进行攻击。然而如果以这种方式来处理绘画提及的关于死亡和无常的所有问题，那么显然是错误的。从巴伊所画的每件物品到对整体的布局，他想展现在我们面前的无非只是一幅图画，其中必然存在终极的脆弱和无常。巴伊的艺术有一种令人难以忘怀的特征，他似乎是以这种方式与脆弱和无常抗争，而脆弱和无常又是他在艺术中追求和默认的东西。他的艺术顶点是创造了泡沫的形象，这些泡沫画得如此精巧，仿佛永远都不会破灭。作品里的无常，与其说是由那些象征空虚的对象呈现出来的，还不如说是由这些技艺再现的高超地位唤起的。因此艺术不会受到道德观的挑战，而是存在于道德观的核心。

我这么说并非代表现代主义者发表声明，而是这种观点本身就属于17世纪。我们可以将巴伊的《静物》视为培根构想的图画版本，是微妙却又有力的阐释。我们可以思考一番如下这段关于自然史积累的文字：

> 但是我认为感官的功能只是对实验做出判断，而实验本身应该对事物进行判断。[64]

109

培根描述了实验的中介地位：它是一种联系，通过这层联系，我们能够掌握并理解自然。假如我们用“图画”或“再现”代替文中的“实验”一词，那么我们便会发现自己身处一个熟悉的领域：

> 我认为感官的功能只是对图画做出判断，而图画本身应该对事物进行判断。

于是我们又回到了开普勒的视网膜图像，或者以夸美纽斯的话来讲，视网膜

图像犹如荷兰绘画本身，它是自然世界和人类技艺对其进行加工的再造世界的一次偶遇。这种结合说明了再现的本质，它赋予我们理解世界的能力。

培根对人类艺术中的绘画艺术所下的定义，说明了艺术与我们一直探究的图画在本质上是一致的。艺术的定义比起艺术作为基础知识的产物这一计划来价值要小。培根对艺术的定义，多少有些虚张声势且多有重复，但与我们接触到的荷兰艺术私密视角有着很大的差别，他的自然史文献计划与他对艺术的定义从根本上来说具有共同性。培根也展现了对世间微小事物的强烈兴趣。这种兴趣是与平淡无奇、沉静（似乎缺乏人类的激情，而只有对真理的爱引导着他向前）结合在一起，而这也正是荷兰艺术的特征。正如我们在荷兰绘画中所看到的那样，世界是静止的，可随性去观察。事无巨细的描述，几乎无休无止地把对象集合在一起并归入表格中，以此取代时间，因为每次观察与下一次都是截然分开的。事实上，且不管这题名，或者颇具煽动性地说，从字面上看这题名，培根的自然史取代了历史，至少取代了市民生活史。这一历史中有人的生活，有时间，也依靠诠释。正如我们将荷兰艺术和生活及时间相联系一样，这种历史是一种描绘，而非叙述。

四

培根在《准备》一文的注释中总结道："我对机械艺术并不关心，只在意它们对哲学知识有所贡献的东西。"[65]他意识到了这些相互冲突的兴趣，这些兴趣一直伴随着他所提倡的研究。看看培根提到的两个例子：在冬天腌制肉类时，必须要比在夏天时提早些时候，这类知识对厨师腌制食物来说非常重要，而它对风寒及其影响来说同样重要；尽管厨师对一只煮熟的螃蟹外表所显示的红色毫无兴趣，但是研究视红病的学者对此则非常有兴趣。[66]培根敦促我们，艺术的完善——就这一例子而言，便是厨艺——不应被范围更为广泛的哲学思考，诸如对风寒和视红病研究所替代。然而实际上，这一计划的未来恰恰在于他没有寄予期望的地方。行业的现实利益、产品以及与之相关的社会发

展很快替代了培根在哲学上的雄心壮志。

威廉·佩蒂［William Petty］在1647年出版的《W. P. 的忠告》［*The Advice of W. P.*］中，非正式地将机械艺术的自然史称为行业史。这一称谓后来成为普遍的术语，他的这一说法是最早此类主张之一。约翰·伊夫利对这一提议发生了兴趣，他于17世纪50年代以一种现代方式来诠释培根的这一研究。当时这一研究还成为皇家学会为“自然知识的进步”计划配套出版的会刊和其他出版物的招牌主题。这一计划宣称的目标之一是希望能够触及手工艺领域中的读者群，希望他们能够通过皇家学会的著作，提升他们的产品。而第二代培根主义者胡克在其1655年出版的《显微术·序言》中表达了这一观点："他们并非全盘拒绝实验……他们的首要目标是通过实验，提高和促进手工艺的当下操作方式。"事实上，斯普拉特在其《历史》一书中说出了他的想法，他必须再次为那些有价值却无法带来即时利益的实验大声疾呼。[67] 110

约翰·伊夫利著书立说是受到现实的驱使，这一发现让一名艺术史学者感到诧异。我们知道他的《雕塑》一书在当时是雕刻领域里的重要文献。伊夫利远非对高雅艺术怀有特殊的兴趣，他所从事的是有关行业通史的研究（为此他还制定了一个永远都无法实现的计划）。[68]他出版的三本著作，其研究对象都是培根所罗列的三个领域，这三部著作分别为1662年论雕刻和蚀刻版画的《雕塑》、1664年论园艺的《山林集》以及论建筑的译著《古代建筑和现代建筑》［*Parallel of Ancient Architecture with Modern*］——原著作者是弗雷亚尔·德尚布雷［Fréart de Chambray］。巧合的是，这三个领域与夸美纽斯在其《论学问》［*Opera Didactica*］中提到的三种人类技艺例子是相对应的，关于雕刻和建筑的论述与园艺的论述都在同一主题之下。假如我们进一步阅读皇家学会出版的论文，便会发现有关这三个领域的论述是与伊夫利的《谈面包》［*Panificium*］，或者说《法国面包制作的几种方式》［*Several Manners of Making Bread in France*］合在一起的。一位美国厨师在20世纪70年代的十年间专职从事厨艺，他在茱莉亚·蔡尔德［Julia Child］的指导下，通过此书学习烹饪，因而他对这一研究几乎不会感到诧异。然而当我们发现以法国人的方式制作

C'est là qu'on voit à chacque pas l'art aux prises avec la nature, et l'art toujours victorieux. La richesse y est sans vanité, la liberté sans insolence, la maltote sans vexation, et l'impôt sans misère.][72]

荷兰艺术家在其中扮演了什么角色？我对这一问题的回答是试探性的，是一些关于我们该以何种方式看待荷兰艺术的建议，这些建议基于对自然的加工、语言以及贸易和我们所思考的图像之间的关系。其证据在于进入17世纪后，在大部分荷兰城镇里，荷兰画家会从体制上依附于圣使路加行会，订立合同向其他手工艺者学手艺。1611年代尔夫特行会涉及的手工艺名单可以为我们提供一份关于行业分类的模板："凭借绘画技术谋生的人——无论他们是工于工笔画或油画抑或水彩画、玻璃工人、玻璃卖家、彩陶艺者、挂毯编织者、刺绣工、制版工人、以木头或石头为媒介的雕塑工、刀鞘制造工、艺术印刷工、书商、售卖版画或绘画作品的商人。"[73]

事实上，代尔夫特行会是寥寥几个长久幸存下来的行会之一。然而除了刀鞘制造工不复存在之外，代尔夫特圣使路加行会的手工艺者群体自1550年至1750年保持不变，这是极不寻常的。有很多观点表明，画家与其他手工艺者在身份上并无二致，前者不会从文化精英和一个相对崇高的艺术观念上对自我身份进行认定，这是17世纪荷兰画家的独特之处，也是其艺术特征。[74]画家在手工行会中的会员制、作品的低廉价格、他们的出身及其对职业的态度都可以支持这一观点。以最后两点为例：艺术家往往都是手工艺者子弟。雅各布·范勒伊斯达尔是画框制作者的儿子，米勒费尔特是金匠的儿子，奥斯塔德［Ostade］的父亲是一名编织工，赫拉德·道的父亲是玻璃制造工和制版工人。显然身为艺术家意味着掌握一门手艺，而不是一种社会职业。一旦艺术家有其他手段可以获得更好的收入，他们就会放弃这门手艺：与诸多艺术家一样，肖像画家博尔［Ferdinand Bol］在缔结了一门富亲后，就不再画画了，而身为风景画艺术家的霍贝玛［Hobbema］当上了市酒水收税官，在他生活稳定后，也不再作画。

然而也有很多证据表明，在整个17世纪，荷兰画家与其他手工艺者之间确实有所不同。我想到一个事实：荷兰画家创作了很多自画像，事实上这些自画像非常优雅，画家在努力改变行会。目前这一问题是在一种两极分化的关系中进行论述：其一是对荷兰艺术的意大利式或学院式解读在欧洲正日渐成熟，而这种解读正是与一种更为古老、持久的北方手工艺传统相对立的。然而，这个问题并没有比这种对立关系来得清晰。这个问题似乎是：荷兰艺术家是否视自己同其他或另外的手工艺者在身份上有差异，这种差异是以何种图画形式体现出来的？尽管这些问题没有一个简单的、包罗万象的答案，但是行业关系与这一问题息息相关，即使艺术家坚持他们的自我身份。比如说，确实存在一段隔离主义历史，即艺术家在圣使路加行会里与其他手工艺者脱离关系。1609年与西班牙休战期间，在荷兰的诸多城市以及后来在海牙成立的图画协会［Pictura］都曾发生过此类事情。然而，我们必须尝试理解隔离主义产生的原因。在图画协会发生的隔离主义似乎与艺术理念有关，而在休战时期出现这一问题是出于保护主义而不是因为艺术的概念问题。战争结束后，外国艺术家可以自由进入荷兰，荷兰本地艺术家想要保护他们的市场，抵制外国艺术家涌入本国。换言之，艺术家头脑中仍存在行会概念，但是他们希望自己在行会享有特殊地位。

113

从艺术家和其他手工艺者之间坚守的关联角度来说，哈勒姆是一个有趣的例子。[75] 1631年，有一部分艺术家奋力争取培训机会并对艺术进行革新，革新内容涉及艺术的“学院式”设想。然而即使在努力推行这些设想的过程中，这些艺术家仍坚持与其他手工艺者一起留在行会里，而当金匠和银匠决定脱离行会时，他们表示强烈反对。改革在原历史画画家所罗门·德布拉伊［Salomon de Bray］的推动下继续进行，不过参与者还有风景画家彼得·德莫莱恩［Pieter de Molyn］、肖像画家亨德里克·波［Hendrik Pot］、静物画家威廉·克拉斯·海达［Willem Claesz Heda］以及彼得·桑雷达姆——桑雷达姆还推动了这四个行业的重组。这些艺术家的作品并未充分体现这场绘画实践的总体改革精神。改革章程中提议要在素描和解剖上举办讲习会，但是章程

也暴露出一些令人忧虑的问题，即这些图画实践仍然深深根植于已有的传统，而这正是他们名义上要改革的内容。鉴于荷兰艺术创作的条件，这项研究的主旨一直是本土图画传统与异域艺术及其内在的修辞传统之间的匹配问题。当我们单独以这两种声明来思考艺术的本质问题时，必须十分谨慎。哈勒姆案例里的一个主要问题似乎是有必要对行会里各个手工艺团体进行严格的管理。其结果便是新管理条例规定了何人能为行会哪些成员的葬礼提供恰如其分的祷告文（包括操作失败所受到的一系列处罚），而且还关注纹章的设计（正是由德布拉伊本人设计）以及为不同团体设计不同的丧服。相较于具有革新性的艺术训练计划，若视以上这些措施为琐碎之事，则是不对的。同时忽视米开朗琪罗半身像的落座（向高雅艺术致敬）与书记员的桌子和八把精致的椅子（象征低俗艺术）混杂一起的证据事实也是不合适的。事实上，研读相关文献可知，进入派德［Pand］新行会大楼（哈勒姆所有行会都在这座大楼里）需要“爬上击剑学校上面的图书馆楼梯，再爬到面包过秤房上面的阁楼东面”。画家和医生、铁匠、面包师、泥瓦匠、啤酒运送工以及亚麻商人等都在这座大楼里工作。我们认为画家仍然是乐于维持这种伙伴关系的。

114

假如我们想要理解荷兰艺术家与手工艺传统之间关系的话，我们兴许可以从以下这个角度进行考虑，即17世纪艺术家完全没有否定与手工艺传统之间的关系，当他们宣称自己是手工艺者中的佼佼者时，他们从中获得了什么。尽管我原本可以从荷兰文献中找到很多有关高雅艺术的论据来证明这一点，但是我现在提供的论据来自荷兰在图像方面所取得的艺术成就。这种分析适用于艺术领域中的诸多方面：首先，有一个惊人的事实是17世纪中期的画家——赫拉德·道、米里斯、卡尔夫、特尔博尔奇、维米尔，甚至奥斯塔德（他笔下的农民，服饰更加整洁，刻画得更为精细），无不流露出对画面最终效果愈加关注，而不是日渐忽视。荷兰17世纪中期绘画的一个共同特征是精雕细琢的画面最终效果、巨细靡遗的细节刻画与*kladschilder*［**笔法粗犷的画家**］和*fijnschilder*［**写实主义画家**］之间日益凸显的差异。[76] 成本往往是根据

画面最终效果来计算的：投入在制作上的时间，而不是在创新上耗费的时间。制作单件作品所耗费的工时（如同当下新现实主义画家的作品）是造成酬劳大幅上涨的原因。艺术家专注于精雕细琢画面的对象，如特尔博尔奇笔下的丝绸，赫拉德·道、梅特苏、米里斯笔下的挂毯和竖琴，甚至维米尔作品中的面包，他们毫不掩饰地声称，正是其超凡的技艺成就了其作为手工艺者中佼佼者的美名。织工编织的挂毯、玻璃工吹制的玻璃、砖瓦匠制作的砖瓦，甚至是面包师烘焙的面包，所有这些事物，他们都能领会其要领并通过颜料再现出来。荷兰画家在其作品中频频显露的精湛技巧正是其再现技巧的展示。

艺术家与既有技艺传统以及他们本身传统之间积极的关系，解释了17世纪荷兰最伟大的艺术家杨·维米尔在一座城市享有盛名的原因，而他所在的城市正是以高超的手工技艺和最传统的行会机构引以为荣的。在17世纪中期，当这种有意识的制作工艺继续在图画中延续时，并没有特别的证据表明荷兰此类手工艺者获得了人们对其全新的看法。英国皇家学会也没有发行任何颂扬手工艺、鼓励人们投入其中的类似文献。当然，这一章的主题之一便是英国拥有这样的文献，但是它没有那样的手工艺者。在荷兰真正重要的是买者、所有者、拥有物，而不是技艺或产品。[77]比如，在代尔夫特，有证据表明技艺在绘画中的地位再次得到肯定，尽管对手工艺传统的敬重或兴趣日趋式微，而我们今日可能称这种技艺为小艺术［minor arts］。正如今天的瓷砖业，生产技术的发展降低了成本，而注重速度的同时却是以牺牲技艺为代价。因此，瓷砖的质量显著下降。画家似乎越来越频繁地扮演着中介的角色。现在正是他们为其他手工艺者提供设计方案，而在前一个世纪里，他们并不做这类事情。[78]假如我们想要从精工细作的瓷砖上获得愉悦感的话，那么我们只消看看维米尔绘画作品里的瓷砖就够了。画家为了承担起手工艺者的责任，很快成了为富人提供奢侈品的供应者。针对当时一些雇主义愤填膺地抱怨画家要价太高的情况，画家声称他们索要的酬劳是合理的，是基于他们在作品上花费的大量工时。赫拉德·道或维米尔的单件作品600荷兰盾，而过去廉价的绘画

115

作品要价不到10个荷兰盾。对此我们可以这样理解，画家要在其所选择的对象上体现出其技艺水平，同时描绘对象的方式便是其作品关注的主题。17世纪50年代和60年代，卡尔夫在阿姆斯特丹绘制的静物画，画中的事物常常都是一些有据可查的珍奇物品，它们是具有极高价值的藏品（图58）。[79]

116 我们偏离培根主题太远了，但是并没有偏离他提出的问题。我们该如何权衡技艺价值判断和手工艺藏品之间的关系？或者说该如何权衡获取知识与获取所有物之间的关系？皇家学会在文献中提出的问题在荷兰的艺术藏品中得到了体现，兴许没有哪个地方比起荷兰绘画在这一问题上体现得更为深刻了。这一说法引导我们提出最后一个观点。在我们触及的关于巴伊的讨论中，荷兰画家与手工艺传统之间的关系是有问题的。画家并未真正编织挂毯，吹制玻璃，加工金子，或者烘焙面包。他在作品中展现的所有事物都是想象出来的。这是画家引以为荣的资本，但同时也是造成某种不安情绪的因素。

荷兰艺术家以很多方式承认了这一点。赫拉德·道在其一件尺寸最大、兴许最具雄心的绘画作品中，以画家的身份入画，他手中拿着调色板，站在一个向群众兜售假货的骗子身边（图59）。事实表明围绕在骗子身边的人和物是对当时荷兰常见的徽志书或格言书中人和物的再现。[80]赫拉德·道从这些图画书中精选出一批带有寓意的插图语录，大致汇集如下：骗子桌上的一份文书上挂着一枚印章，“密封的才是真实的”；母亲为孩子擦屁股意指“生活如同一坨屎，又脏又臭”；母亲的另一角色是烤饼小贩，“小贩的叫卖声毫无意义且伤风败俗”；儿童试图诱捕鸟儿却一无所获，大意相当于淘金无果；还有那两棵树，一棵光秃凋敝，一棵枝繁叶茂，意指痛苦的抉择。通过赫拉德·道的技艺，骗子的表演成为图画里的事件。然而这是何种活动，又是何种图画？画面的主调诙谐、明快，画面干净利落、条理分明，画中的一切清晰地展现在观者的眼前。它的构思原则便是将单个主题随意地汇聚在一起。面对所有这些主题，当下有观点认为，这件图画作品体现的是亚里士多德式生活模式的说教，是世俗的骗子相较于勤勉的农民和善于沉思的艺术家，这



图58 威廉·卡尔夫，《静物：鹦鹉螺高脚杯》，卢加诺蒂森－博尔奈米绍收藏馆



图59　赫拉德·道，《骗子》，1652年，鹿特丹博伊曼斯-范博伊宁根博物馆

种观点是毫无说服力的。赫拉德·道将每条格言以视觉的方式呈现出来，完全呼应此前我们所接触的贝克曼以文字形式体现谚语的方式。人性以可见的形式表现出来。赫拉德·道颇具特色地将人类各种行为汇集在一起，这种做法毫无疑问带有培根色彩，也就是我们所谓的分类学。每个人都在做他自己的事情或每个对象都以其本身面目示人，而没有宣称他在世间的存在状态，或者说叙述影响力。"人们自愿被欺骗。"正如其他人所做的那样，我们也大可将一件当代荷兰版画中关于骗子的格言应用到这幅图画作品中。然而倘若我们这么做的话，便会带来一件奇怪的事情：难道我们和艺术家不是这场骗局的同党吗？在赫拉德·道的这件作品中，没有一个人是清白无辜的。赫拉德·道从窗口探出身体，隐于骗子身后的阴暗处，他本人的眼神和观者的眼神相遇了。这幅图画不仅警示我们骗子的不诚实，而且也在提醒我们绘画的欺骗性。这是荷兰艺术家将其本人引入图画世界的又一个案例。绘画是世界的一个模板。赫拉德·道不仅没有否认这一点，如同委拉斯克斯在《宫娥》中发出的高调声明，他以一种低姿态、喜感的方式影射画中的自我及其创作。 118

赫拉德·道没有质疑我们所看见的一切，相反他提醒我们要注意作品的细节。作品表面没有落灰，说明赫拉德·道在作画过程中极有可能借助了透镜，并且对作品进行了遮盖处理，很多时候是由一面具有保护作用的木板进行遮挡，而具有迷惑性的画面是由艺术和生活共同缔造的。后来，在卡尔夫或维米尔的作品中，迷惑性画面是通过颜料的处理而实现的（图58）。卡尔夫成熟期的作品描绘了当时最美、最珍贵的物件，那些做工精细的银器和金器、稀有的地毯、做工精妙的鹦鹉螺贝、威尼斯风格的雅致玻璃、精挑细选的水果以及东方的瓷器等，在这一点上异域和本国画家无人能超越他。画面中所有事物在一处隐蔽光源的照射下散发着光泽，艺术之美超越了它们现实的面貌。这些事物放置在稀有大理石质地的桌子边缘，映衬在黑色的背景之下。从某种意义上来说，它们是光和颜料的产物。然而就光而言，它们是不可见的。透过卡尔夫的镜头，我们看到了颜料。表示柠檬表皮或玻璃微光的一个个小圆点颜料清晰可见。即使在这些颂扬财富的作品中，也流露出一点：



图60 杨·维米尔，《弹吉他的女人》，肯伍德艾弗遗产托管机构暨大伦敦委员会

这些财富只不过是通过颜料，借助技艺制造出来的。这并不是一种现代主义者所采用的策略，即认可颜料的这种处理方式，甚至尊其为美德。当维米尔以他笨拙，犹如菱形的笔触将这些物品引入画面中时（图60），也就破坏了其晚期作品的面貌和错觉，这标志着一种旧式绘画的结束，而不是新类型绘画的开端。

第四章

荷兰艺术中的地图绘制动力

前两章都在处理艺术和艺术模型（表述强烈些）之间或者说艺术和艺术相似物（表述弱化些）之间的界限问题。我们认为这些模型与17世纪荷兰图像的制作、观看以及理解似乎有着关联。除了在开普勒的眼睛研究中所分享的视觉的自我意识和胡克、培根以及夸美纽斯共同关注的技艺问题外，现在我想考察一番我称之为荷兰艺术中的地图绘制动力问题。我们首先将分析一种观点：地图绘制和图画绘制之间有着惊人的一致性，这是以往任何一个时代或地区所未曾发生的。这种一致性是基于对知识概念的共同认识以及认为知识是通过图画获得并予以认可的看法。鉴于我们之前的论证结果，想必我们不会对这一观点大惊小怪。然而图画与地图之间的一致性不只确认了我们已然看到的这些。这次我们的模型本身就是图像。至此我们通过间接类比手段，认识到关于荷兰艺术的描绘性特征，现在我们将明确关于此种特殊类型图像的看法以及适用于这类图像的语言。

一

维米尔的《绘画的艺术》是一件能够说明图画和地图之间相似性的作品，



图61 杨·维米尔,《绘画的艺术》,细节(地图),维也纳艺术史博物馆

因而以此作为我们论述的起点大有可为。从尺寸和主题上来看，这是一件独特且雄心勃勃的作品，画中一幅精彩的地图引起了我们的注意。我们仔细观摩一下画中画家的工作室。画家正在画一位年轻女子头上的花环，这位女子是维米尔常用的模特之一。据我们所知，此画中她代表的是掌管历史的缪斯克利俄［Clio］，里帕［Ripa］曾述及这位缪斯头上戴着具有象征意义的饰物。后壁挂着一件占据了整面墙壁的巨幅地图（图61）。一直以来艺术史学家们对这幅地图颇为关注。人们一直都在探求它的道德内涵：它的存在被读解为人类虚荣的象征，是对世俗杂事的如实描绘；地图中对北部荷兰和南部荷兰的描绘被读解为一幅往昔的图景，当时所有这些省份都归属于一个国家（这种历史维度兴许是出于画家的老派着装和吊灯上装饰的哈布斯堡老鹰）。最近经过谨慎而又细心的处理，确定这幅地图仅此一件，目前保存在巴黎。

120

从这个角度来看，维米尔的地图无意中成为我们探求地图历史知识的来源。[1]

然而这些读解全都忽略了一则显而易见的声明：在我们看来，这张地图本身就是作为一幅画作而存在的。当然，当时有很多图画都在提醒我们一个事实，即荷兰人最先本着认真的态度绘制地图，并以壁挂的形式呈现出来。在当时的社会，这只是大批量生产、传播及使用地图的一小部分。然而地图作为图画的一种呈现方式具有如此强大的影响力，在其他地方从未有过。将维米尔的地图与其他艺术家作品中的地图进行比较，兴许就能看出它的独特性。比如说雅各布·奥克特维特［Jacob Ochtervelt］的画作（图62）里只显示墙上挂着一幅地图，并以黄褐色土地上微弱的轮廓线来表明地图的存在，而从维米尔经常暗示地图的漆纸材质、它的颜料以及大陆得以在地图上展开的图形方法。令人难以置信的是奥克特维特和维米尔在作品中都画过同一张地图。维米尔作品中的每一张地图都可以准确地分辨出来。但是《绘画的艺术》中这张地图的独特性体现在其他方面。它是维米尔作品中最大也是组合最复杂的一张地图。荷兰位于千樯林立的海边，由主要城市的地形图构成，以几个旋涡纹做装饰，底下有文字说明，在地图的边缘还标有雅致的题名，字体清晰。（当时印刷地图的方向还未固定，地图上面显示的是西海岸，而不是荷兰的北部边界。）并且，这幅地图的原型包含了当时适用地图的四种印刷方式：雕版、蚀刻、木刻以及活字印刷。从尺寸、范围以及造型追求上来说，维米尔用颜料绘制的这幅地图是对当时地图绘制水平的一个总结。

121

122

就再现而言，这幅地图与维米尔绘画作品中的其他地图也是不同的。在维米尔创作的其他作品中，只要出现地图，总是被作品的边框裁断。然而在此处，画家有意让我们从不同的角度看到整幅地图的全貌。尽管这幅地图被一小部分挂毯遮住一角，同时有一处地方被吊灯挡住了，但是这件巨幅地图的全貌从墙上清晰可见。在这件作品中，维米尔将弗里克收藏馆里那件画面丰富的地图和藏于阿姆斯特丹的《读信的女子》身后那件有漆纸分量的地图融于一体，赋予这幅地图令人惊奇的质感。工作室里的其他物品同样呈现了这种技艺，比如挂毯上的线从背面松散地垂挂下来。但是从绘画中暗示的位



图62 雅各布·奥克特维特，《乐师》，芝加哥艺术学院

置来看，挂毯置于画面边缘。它将我们的视线引向绘画，而地图本身就是一幅画。（支腕杖的红色顶端与地图上的红色颜料很相称——但是它似乎在提醒我们不要太在意与阴影融于一体的艺术家的长袜。）维米尔将他的名字留在了地图上，使得地图和他的绘画艺术紧密联系在一起。*I-Veer-Meer*［**我是维米尔**］浅色字样题在地图内侧边界上，与模特颈后生硬突出来的蓝色衣服相遇。

维米尔从未在其他绘画作品中声明他作为地图制作者的身份。维米尔关于地图绘制者身份的主张在他的其他作品中也有突出的体现。他为绘画界贡献的仅有的两件男性肖像作品，其中一件是《天文学家》[*Astronomer*]，现由巴黎私人收藏，另一件是藏于法兰克福的《地理学家》[*Geographer*]。这两个肖像人物都是专职地图绘制者，他们身处天地之间。

对于荷兰绘画的黄金时期和维米尔的艺术生涯来说，《绘画的艺术》都姗姗来迟。它相当于是对以往艺术和艺术家艺术经历的一次总结和评估。男女之间泰然自若而又紧张的关系、一系列精制的画面以及室内空间，这些都是维米尔艺术里的东西。然而这件作品具有典范地位，不仅因为它的题名具有历史性，而且还因为它的呈现方式。如果说这幅地图的呈现效果像是一幅画，那么它所回应的绘画概念又是什么呢？对于这个问题，维米尔提供的答案隐含在一个字里，即*Descriptio*[**描绘**]，这个字就写在地图上方边界位置，非常显眼，并且这个字从边界位置一直延伸至画家上方的吊灯右侧。这个字也是描述地图绘制行业最常用的术语之一。地图绘制者或出版者被称为"世界描绘者"[world describers]，他们所绘的地图或地图集被称为描绘的世界[the world described]。[2]就我所知，这个术语从来没有应用到绘画中，但是我们有足够的理由这么做。荷兰画家的目标是在画面中捕捉到大量有关世界的知识和信息。他们也会在图像中使用文字。如同地图绘制者，当从一个视角无法看到全貌时，荷兰艺术家会附加图像。他们的作品并非基于视作品如一扇窗户的意大利艺术模型，反而像是一幅地图，画面呈现的是整个世界的总和。

然而地图不仅仅是绘画艺术的一种类似物，它同时还表明了图像的某些特定类型，因此荷兰艺术家会参与到某些需要完成的任务中。维米尔证实了地图和图画之间的这种关系。让我们思考一番他的《代尔夫特风景》(图64)：从远处的海岸穿过水面眺望到城市的一个侧面，它被布局在一个平面上，海面上停泊着几艘船只，前景中依稀可见几个人物。这是一种16世纪时刻版地形学城市视图（图92）常见的结构。《代尔夫特风景》便是一例，它是所有例

123

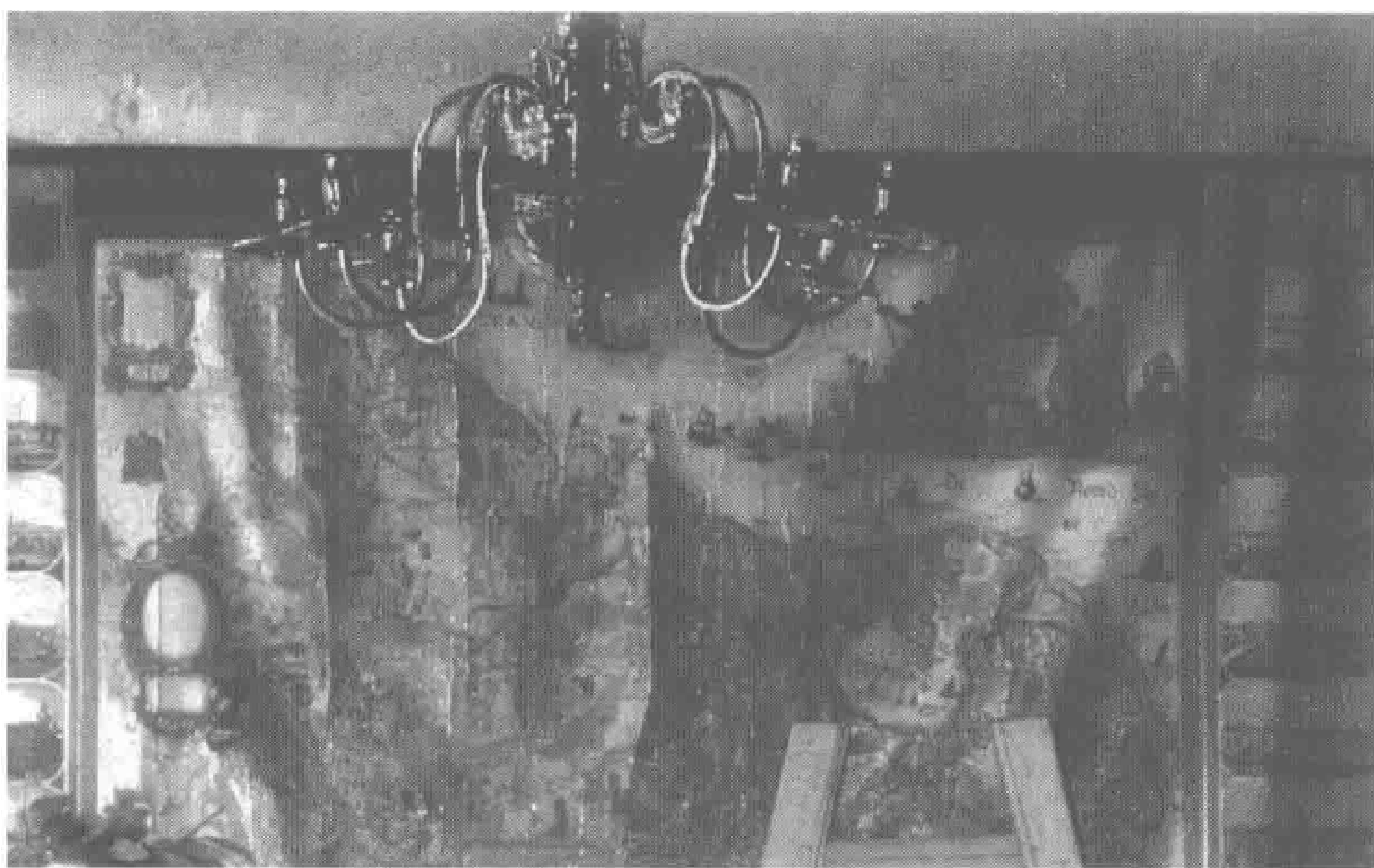


图63 杨·维米尔，《绘画的艺术》，细节（地图），维也纳艺术史博物馆



图64 杨·维米尔，《代尔夫特风景》，海牙毛里求斯



图65　约翰·米克斯·斯坦利，模仿理查德·H.克恩之作，《桑格雷-德克里斯托岭风景》，出自《从密西西比到太平洋架设铁路的可行性调查报告》，第2卷，第37页，加利福尼亚伯克利大学班克罗夫特图书馆



图66　阿尔贝特·比兹塔特，《约塞米蒂冬景》，加利福尼亚伯克利大学艺术馆

子中最精彩，也是从地图到绘画转换中最出色的一件作品。在这个转换过程中，地图绘制动力就在荷兰艺术中产生了。多年之后，维米尔将地图到绘画的次序概括体现在《绘画的艺术》中，因为那些精心绘制的与地图相邻的小尺寸城市视图（图63）是以其本人的《代尔夫特风景》作为原始素材。维米尔将描绘的城市视图重新置于地图语境中，仿佛承认了它的本质。 124

从我们的视角来看，这种地图—图画关系看起来似乎不寻常。在研究图像的过程中，我们习惯于将地图看作一类事物，而将图画视为另一类事物。在极少情况下，我们会将风景图（图65）视为某个地区的地图，比如19世纪50年代，美国国会委托制作了一件有关西部的风景石版画，以备大陆铁路选择路线之用，但是我们从外观上便能将二者区分开来。[3]地图为我们提供了关



图67　十七省地图，克拉斯·杨斯基·菲斯海尔出版，细节，巴黎国家图书馆

于一个地方的大小以及地方与地方之间的关系和各种量化信息，而风景图是一种形象再现，其目标是为我们提供有关某地的某种特性或者观者的感受（图66）。前者更接近于科学，后者则是艺术。这种普遍的观点，尽管有些随意，因为它通常没有去探求潜在的哲学基础，但在专业领域内是认可的。地图制作者显然与艺术家分属不同的群体，即使是地图学的学者与艺术史家也是截然不同的群体。或者至少直到近期，一直都是如此看待这个问题的。现在我们正看到这种区分出现了一定程度的弱化，并且看到他们各自所代表的群体在态度上的转变。艺术史家不再像以往那样能够确定哪些图像可视为艺术，现在他们乐意在其研究领域囊括更多类型的人类手工艺品和制成品。地图已然被囊括其中。[4]地志学家和地理学家从他们自身出发，为了与我们时代相关的知识革命保持同步，直到最近才意识到地图体系及其认知基础。一位著名的地理学家阐述过这种变革：曾经有言道“不能在地图上标出的就不属于地理学”，现在则认为“关于土地的地理学是心灵地理学最后的圣地”。[5]贾斯珀·约翰斯［Jasper Johns］的《地图》［*Map*］便是画家基于这种观念的产物。事实上，不同领域之间的交叉或至少彼此之间相互靠拢在当今是显而易见的，这在许多绘制地图的艺术家作品中都有所体现。

125

126

研究地图的学者从未否认地图本身所具有的艺术成分。地图将艺术和科学结合在了一起，这是地图文献中司空见惯之事，同时荷兰黄金时期的地图提供了关于这一点的极佳例子。在维米尔《绘画的艺术》（图67）中地图的左

上角有两个以旋涡纹装饰的女性肖像画就说明了这一点：其中一个人物拿着直角器和罗盘，而另一个人物手里拿着调色板、画刷以及城市视图。这种装饰物，不论是以旋涡纹或其他素材的形式诸如肖像画和城市视图，还是构建成地图作为室内壁挂之用，都得到了认可和研究。“装饰性”地图是构成地图材料的特定部分。然而不可避免的是此类装饰性或功能性部分在地图绘制的实际（科学）目的中处于次要地位。有观点认为这些地图所展示的艺术性和所传达的信息在比例上颠倒了。艺术和科学，即使在二者相互融合的情况下，都处于一定程度的冲突之中。最近一份由一位地理学家所做的关于地图学和艺术之间联系的有趣的研究认为：

> 地图绘制作为装饰艺术的一种形式是非正式的，是地图学的科学预备阶段。倘若绘图员既不具备地理知识，又无地理技能，无法支撑其绘制准确的地图时，幻想和艺术技巧便会像脱缰的野马一样放任自流了。[6]

以上这段话当然有一定的道理，但是这种说法没有理解前科学时代的制图法，即它本身的适当术语及其遵循的精神。当地图学家把地图的装饰性或图画性置之不理，艺术史家在艺术的纪实方面也做了同样的事情。这种做法用术语来表示便是“纯粹地形学”（与“纯粹装饰性”相对照）。艺术史家借用这一术语对那些为记录某地风貌而牺牲艺术性的风景画或风景景观进行归类。地图学家和艺术史家在保持地图和艺术或知识和装饰性之间的界限问题上已然达成了根本性共识。这些界限想必会让荷兰人感到困惑，因为在那个时期，地图被视为图画的一种，同时图画也在挑战作为理解世界重要方式的文本，当时二者之间的差异并不严格。研究地图和图画的学者感兴趣的不是二者之间的界限，而是它们重叠部分的属性和相似性的基础。因此，我们要考察这种地图绘制—图画之间关系发生时的历史条件和图画条件。

二

各行各业人士或曾参与16世纪大规模的地理绘图的潮流中。多种因素可解释这一潮流现象，譬如军事行动和其他各种原因，包括对新闻、贸易以及水资源控制等方面的需求，其总体特征是对作为一种知识形式的地图的信任以及对从地图中获取某种特定知识的兴趣。绘制地图在当时是一种普遍，甚至是意外获得的技能。科内利斯·德雷贝尔是一位发明家和自然知识界的实验者，在其职业生涯初期曾为家乡阿克曼绘制地图；另据说夸美纽斯在被驱逐出祖国之前，绘制了第一张波西米亚地图。[7]每个人在其一生中都要画一张地图。这似乎是一个人在表达对家乡的敬意时被认可的方式，而同时获得其对家乡的认识。

127

可以理解的是，相较于地图史学家，我对调研行为（有些制图员亲自参与调研）和绘制地图行为之间的差异并不那么关注。因为我的目标是引起大家对一个事实的关注，即从广义上来讲，地图绘制是一种大众消遣。有时它甚至提供了一种可能性，将人类深层情感转移到描绘地图本身行为上来。举例来说，1676年8月5日清晨，我们从小康斯坦丁·惠更斯的日记中得知，他开始着手寻找其大侄子的遗体。就在此前一天，他的大侄子在一场战役中遇难。他平复情绪后，准备好钢笔、墨水以及纸张，打算描绘默兹河对岸被围困的马斯特里赫特城。[8]在这幅惠更斯所作的精彩的素描图（图68）中，他通过描绘来处理失去亲人之痛，尽管我们并不能确定将这幅素描图称为纪念物是否合适。

128

常言道，对地形视图和地形学细节的钟爱使得画家笔下的地图看起来更像我们所认为的图画。地图上出现地平线并非不寻常之事。然而这种联系在一大批数量惊人的北方艺术家的作品中也有所体现，他们的作品就具有一些地图绘制的特征。彼得·波尔伯斯［Pieter Pourbus］（1510—1584年）最终升任安特卫普圣使路加行会的执事。他既是一位画家，又是一位严谨的地图绘制者。他会与地质勘探师一起工作，其本人也会利用最先进的勘探技术来绘

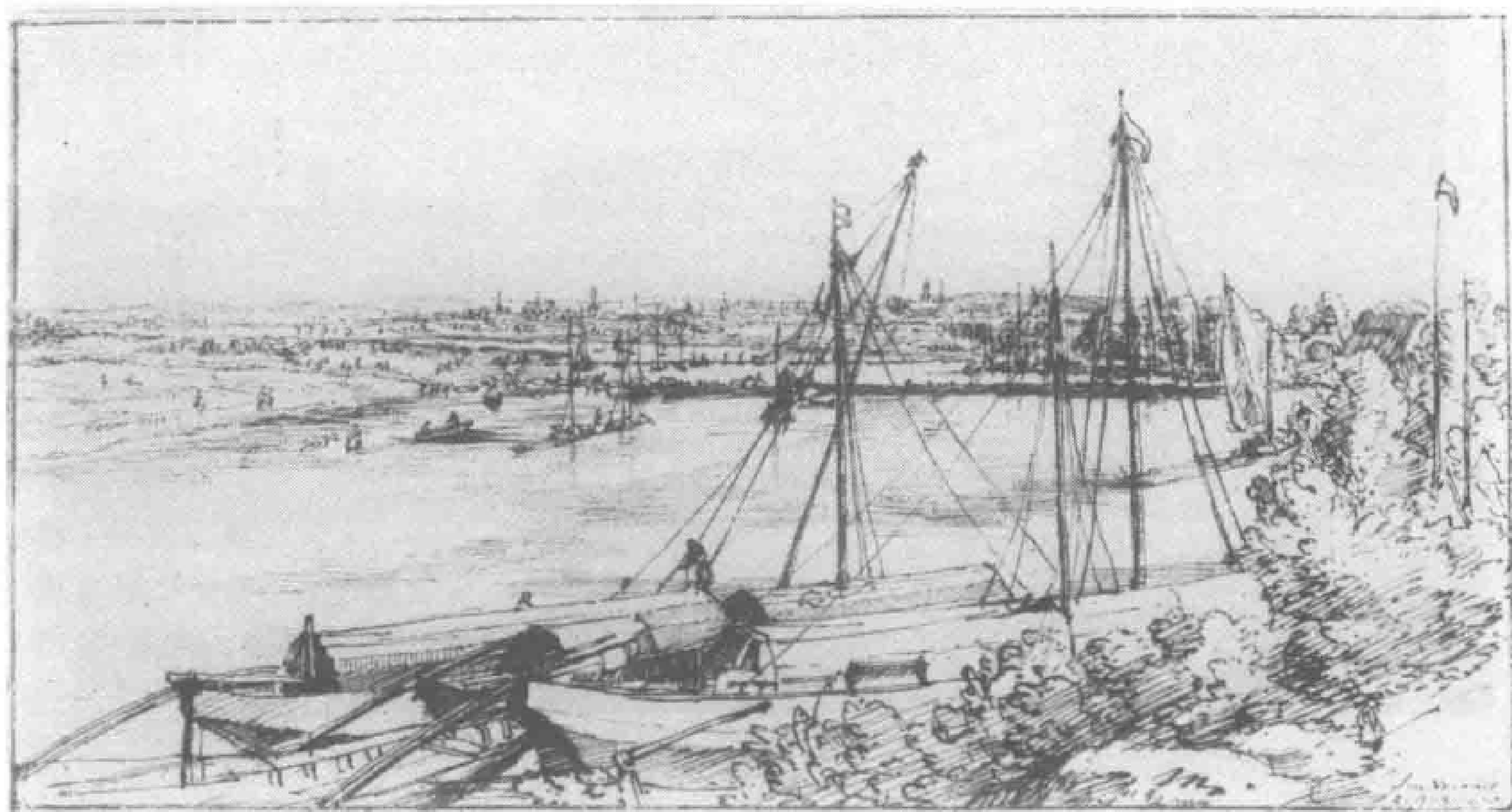


图68 康斯坦丁·惠更斯三世,《跨越斯米玛斯之默兹河的马斯特里赫特风景》,1676年,哈勒姆泰勒博物馆

制具有地形学属性的地图。[9]在17世纪的荷兰,从世纪初的彼得·桑雷达姆到世纪末的加斯帕尔·范维特尔[Gaspar van Wittel],雇用艺术家绘制各类地图和平面图的做法一直存在。这些做法常常出现在(尽管大多数情况下只是略带提及)艺术史家的专著里,而不是地图学家的研究里。[10]一幅模仿桑雷达姆《哈勒姆攻城战》[*The Siege of Haarlem*](图69)的版画便是出于纪念哈勒姆而创作的。加斯帕尔·范维特尔,即后来因创作了全景式罗马图而广为人知的范维泰利[Van Vitelli]曾前往罗马,他此行的最初目的是为了协助荷兰一位顶尖水利工程师绘制台伯河道的线路图,这是台伯河道通航计划的一部分。范维特尔为台伯工程绘制的纯粹的地图(图70)和其日后所画的风景图(图71)之间有着鲜明的关系。绘画与地图之间在职业和图画上的联系,没有比菲斯海尔一家的活动更能说明问题了。克拉斯·杨斯基·菲斯海尔[Claes Jansz. Visscher]肩负着复兴因老勃鲁盖尔而兴起的地形学风景图趣味,在17世纪的头十年里,他也亲手绘制了一些令人叹为观止的地形风景图。[11]绘图员兼版画家菲斯海尔同时也是风景画、肖像画以及地图等版画出版商,在

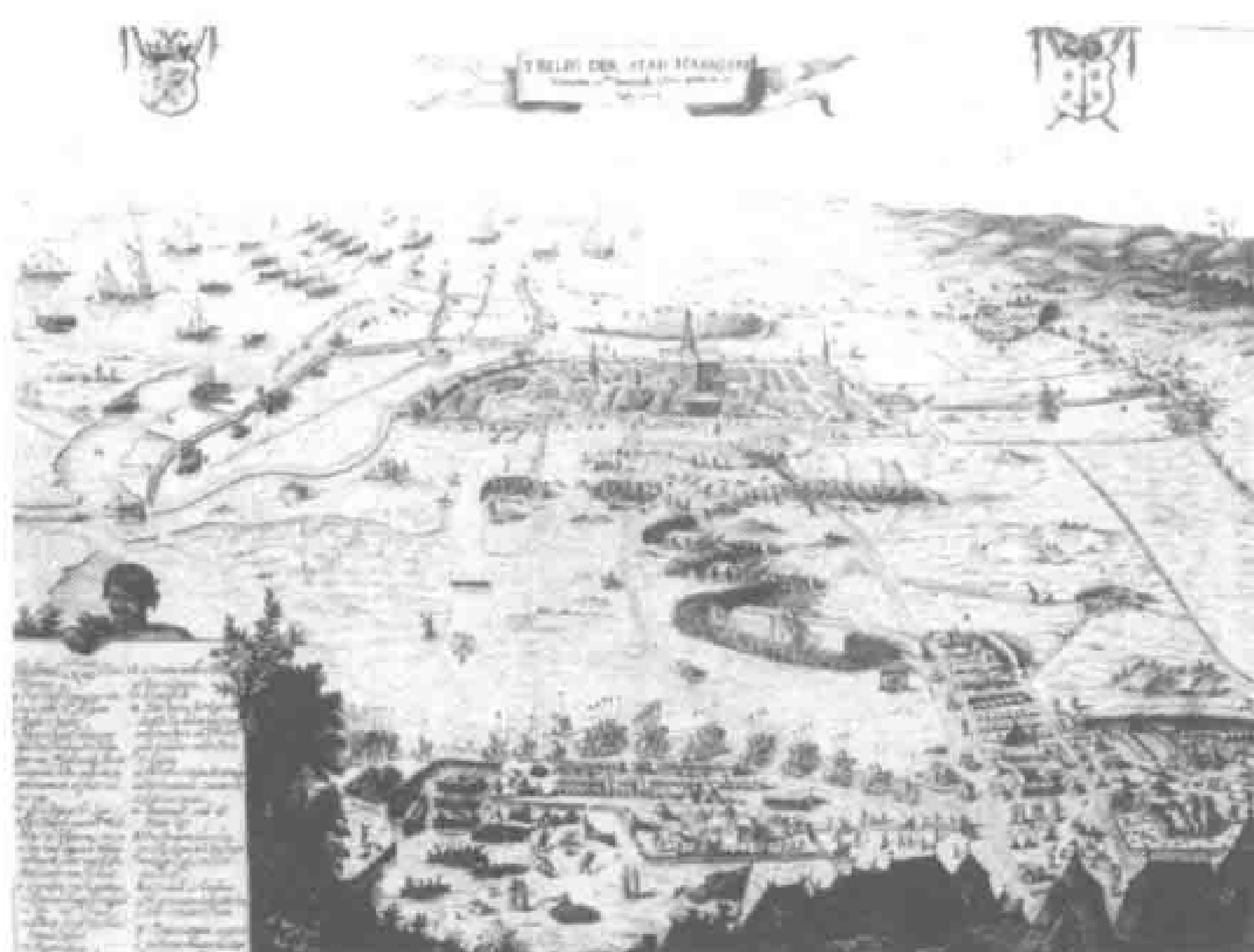


图69 无名氏模仿彼得·桑雷达姆之作，《哈勒姆攻城战》（蚀刻画），哈勒姆市政档案馆

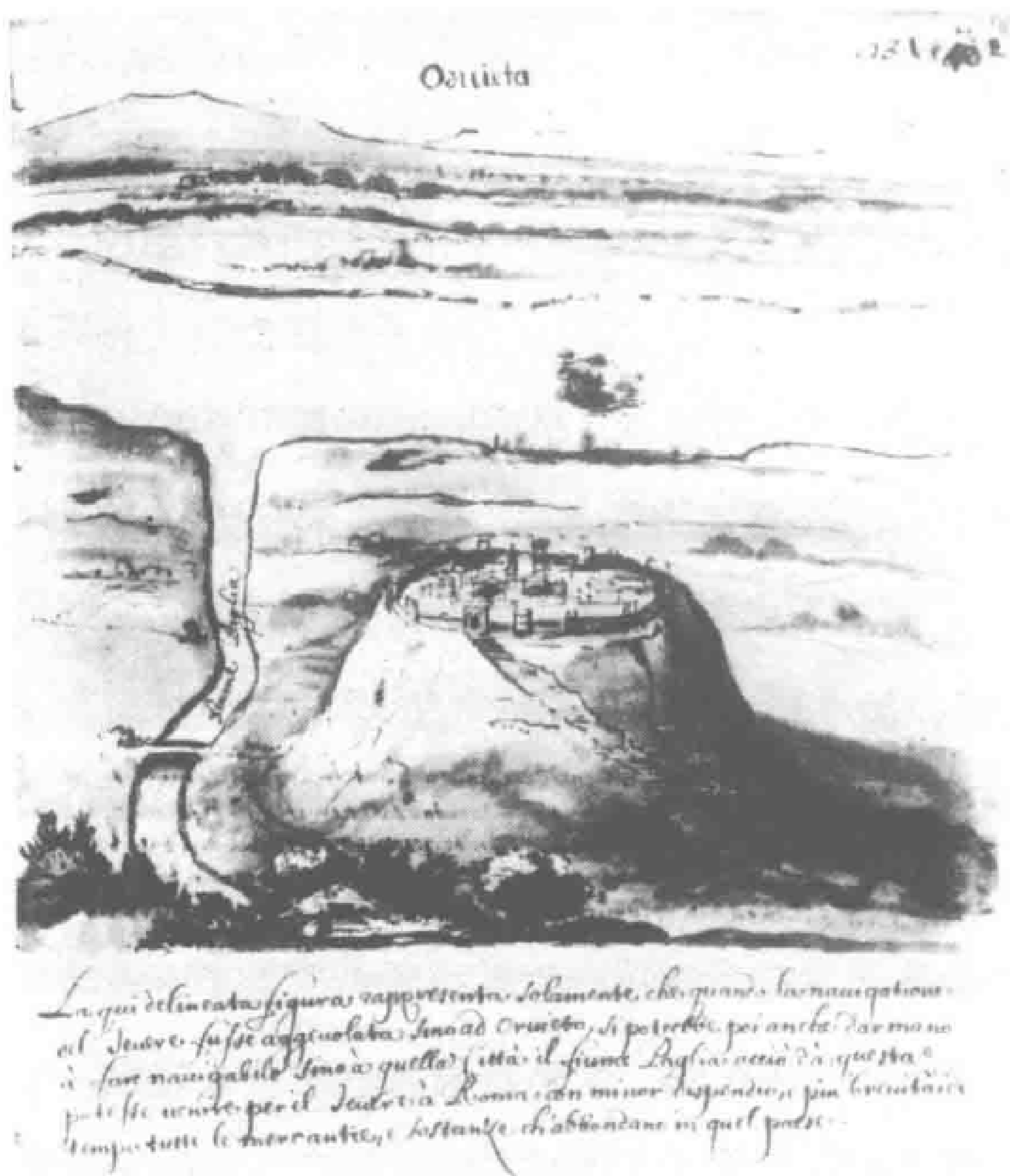


图70 加斯帕尔·范维特尔，《奥尔维尼奥的台伯风景》（素描），罗马科尔西尼图书馆迈尔古抄本（MS nr. 23）

他所绘的地图上还会出现城镇和乡村生活的插图。在荷兰，出售地图的商人同时也卖其他类型的版画，这在当时已然是共识。菲斯海尔的儿子尼古拉斯［Nicolas］是负责出版维米尔《绘画的艺术》中那张地图的出版商。

除了其他以描绘对象为目的（包括研究异域花卉和动物以及服装）的旅



图71 加斯帕尔·范维特尔，《蒙泰尔卡尔沃广场和宫殿》，罗马国家美术馆

行外，16世纪的北方艺术家出国旅行的另一个动力是绘制地图，这种动力就与他们渴望亲眼看看罗马，了解古物一样强烈。所有那些试图探究意大利艺术对勃鲁盖尔日后造型艺术的影响的努力都忽视了一个事实，那就是他的意大利之行兴许是冲着世界舞台而去，而不是为了学习意大利艺术。他那件著名的里帕格兰德［Ripa Grande］大码头素描从形式上非常接近城市视图，并被认为是专门为布劳恩和霍根伯格出版物所收集的城市视图类别案例之一。他的另一幅图画作品《那不勒斯海湾》［*Bay of Naples*］完全切合地形学上的海湾视图类型（图72），这正如他的绘画，曾经也记录海战情况（图73）。诸如此类的地图绘制计划想来会引起勃鲁盖尔之友亚伯拉罕·奥特柳斯［Abraham Ortelius］的兴趣。

132

当我们思考17世纪荷兰某些艺术家前往邻国旅行时，我们应该会想起*Forschungsreisen*［**考察之旅**］这个词，这是恩斯特·克里斯［Ernst Kris］对此类旅行的称谓。[12] 彼得·桑雷达姆有时为了记录荷兰城镇的各种教堂风貌，会延长逗留时间，显然他的做法与这种地图绘制模式很契合；同样，受人追捧的风景画艺术家杨·范霍延也会踏上这样的旅程，途中他会在自己的速写本上画满各个城镇的面貌图（图74）。范霍延在自己的绘画中吸收了这些城市视图，并融入从不同地方提取的元素。这就产生了一个不同的问题：这些绘画的形式显然仍是地图模式；在这种情况下，绘画记录的并不是某个具体的



图72　彼得·勃鲁盖尔，《那不勒斯海湾》，罗马多利亚美术馆



图73　威廉·巴伦兹，《地中海地图》卷首插画（阿姆斯特丹，1595年），荷兰阿姆斯特丹海洋历史博物馆



图74　杨·范霍延,《布鲁塞尔和哈伦风光》,出自德累斯顿速写本,德累斯顿州立艺术收藏馆

地方，而是我们或可称之为某个可能的地方。然而它们仍然被放在制图模式的标题之下，并且按此设想进行应用和延伸。比如，一方面他们会将某个发生彻底变化的地方与雅各布·范勒伊斯达尔笔下的《犹太墓地》[*Jewish Cemetery*]相对比，而就这方面而言，《犹太墓地》接近于范勒伊斯达尔对沼泽地的虚构再现。另一方面，从观者角度来说，他们会将自己安排在某处，如此便可看到别样的、如画的风景，也就是我们在19世纪风景画里所看到的风景。毕沙罗[Pissaro]曾在给儿子的信中提到，他在寻租一间带窗的房间，如此他便可以透过窗户创作赏心悦目的绘画。然而相较之下，当荷兰的绘图员要为一幅素描图做注释（图87）时，他们会小心谨慎地将可以看到风景的有利之地标注出来，因为对他们而言，记录与图画是不可分离的。就勒伊斯达尔的情况而言，对制图动力进行区分，不是为了强调某种单一模式，而是为了表明荷兰风景画不同再现模式之间相互妥协的开始。

133

就地图而言，图像的预设用途与它所传达的知识或信息以及令人满意的准确度之间有关系，这似乎是显而易见的。根据地图是为大海里的船舶提供导航或引导其入港，还是提供军队攻城之用，或者便于国家缴税，不同的需求对地图的要求也不一样。尽管地图的种类不同，但是不忽视地图里所蕴藏的知识之光，这一点非常重要，不管其性质或准确度如何。知识之光给地

图带来声誉和力量，如同绘画一般。地图绘制涉及对某个特定类别的掌握情况，而这就不能低估艺术与地图绘制之间的关系。我们不禁对布劳恩和霍根伯格所做的一份声明津津乐道，他们声称在其绘制的城市视图中含有人物是为了防止土耳其人将这些城市视图用以军事目的，因为他们的信仰禁止使用带有人物的城市视图。然而毫无疑问的是这种谨慎令人嫉妒，因为荷兰的贸易公司以这种谨慎态度保护了他们的航海图，以防落入竞争对手之手。伊萨克・马萨［Isaac Massa］曾给我们留下了一段令人不寒而栗的记录。有段时间荷兰曾与俄国有联系，马萨描述了他在获取莫斯科地图时遭遇的种种困境。在把地图交给马萨时，一个俄国人抗议道："倘若有人知道我画了一张莫斯科城市视图，并将它交给一个外国人的话，那么我的生命将岌岌可危。我将会以卖国贼的罪名被处死。"[13] 这种恐惧不仅证明了一位年长俄国人对于外国人的焦虑，同时也说明了17世纪对地图所传达的知识的重视。换言之，他们非常重视图画价值，甚至对一个身在现场的人，或者莫斯科的旅游者而言，地图也能让人看到一些原本看不见的东西。如此说的用意在于呼吁大家关注当时地图与荷兰另一些图画之间的共同之处。这些图画与显微镜下所看到的东西有关，并且是为了记录显微镜下看到的东西，而它们原本对于我们而言也是不可见的。如同透镜一样，艺术家认为地图也能将对象带到眼前。对于他们而言，如像雅克・德戈恩那样偶尔既绘制地图又创作图画的艺术家而言，地图便是一幅苍蝇素描图的对立面。[14]

三

地图与图画制作之间的关系由来已久，至少可追溯至托勒密［Ptolemy］的《地理学》［*Geography*］。随着这本著作被发现、翻译以及解读，《地理学》已经成为文艺复兴时期文本和图画传统的一部分。尽管《地理学》开篇首句话便将此书定义为关于世界的图像（此句的希腊文为"Hē geōgraphia mimēsis esti dia graphēs tou kateilēmmenou tēs gēs merous holou"，此句的拉丁语译文

为“Geographia imitation est picturae totius partis terrae cognitae”），但是紧接此后的重点则是在探讨地理学测量或数学问题（关注整个世界）和地形学涉及的描绘问题（关注某个特定的地方）之间的差异。[15] 托勒密以制作一幅图画做类比并进行阐述：地理学关注的是对头部整体的描绘，地形学关注的是单个部位的特征，如眼睛或耳朵。16世纪佛兰德地理学家兼勘测员佩特鲁斯·阿皮亚努斯［Petrus Apianus］改编了托勒密的这本著作，推出了他的《世界志》［*Cosmographia*］。在这本改编著作中，佩特鲁斯·阿皮亚努斯提供了关于以上这些观点的图解（图75）。托勒密将数学家的训练和技能与地理学，艺术家与地形学联系在一起。托勒密对这些关系进行区分，从这个方面而言，他似乎是一个现代主义者，由此他将其著作范围限制在第一类型。他所绘制的地图是从数学的角度针对世界上各种大面积地区的而不是某个地方或区域的具体描绘。


GEOGRAPHIA. EIVS SIMILITVDO.

CHOROGRAPHIA QVID.

Chorographia autem (Vernero dicente) qua & Topographia dicitur, partialia quædam loca seorsum, & absolute considerat, absque eorum ad seinuicem, & ad vniuersum telluris ambitum comparatione. Omnia siquidem ac ferè minima in eis contenta tradit & prosequitur. Velut portus, villas, populos, riuulorum quoque decursus, & quæcunque alia illis finitima, vt sūt ædificia, domus, turres, mœnia, &c. Finis verò eiusdem in effigienda partibus loci similitudine consummabitur: veluti si pictor aliquis aurem tantùm aut oculum designaret depingeretque.

CHOROGRAPHIA. EIVS SIMILITVDO.

图75　佩特鲁斯·阿皮亚努斯，《世界志》（巴黎，1551年）涉及的“地理学”和“地形学”，普林斯顿大学图书馆

134

托勒密在指出地理学的关注点时，态度非常谨慎，正如他在表明艺术家的作用时一样。在文艺复兴时期，情况则不同。16世纪的地理大爆炸不仅涉及图像在数量上的猛增，而且这个领域本身在不断拓展。我们兴许认为这是二者相互作用的结果。赫拉尔杜斯·墨卡托［Geerardus Mercator］计划开展的由五部分构成的著作《地图集》［*Atlas*］——题名出自第一部分——以《创世记》开篇，然后转向天文学、地理学、系谱学，以地形学结束。与此同时，布劳恩和霍根伯格向全欧洲派遣绘图员，责成他们为《世界城市地图集》绘

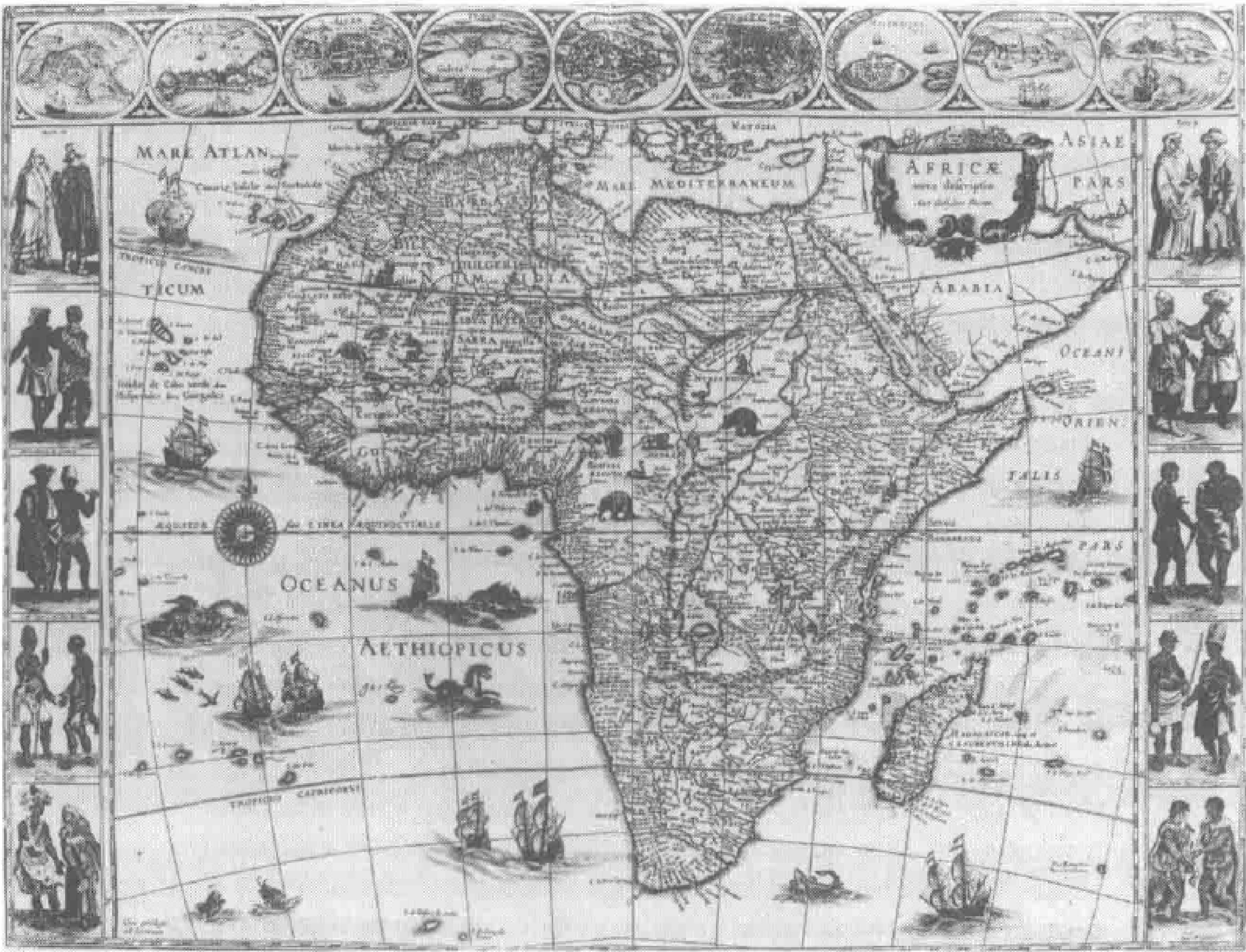


图76　威廉·杨斯基·布劳，《世界地图集》（1630年）中的非洲地图，芝加哥纽伯里图书馆爱德华·E. 艾尔藏品部

制各地城市视图。荷兰人勘察了他们的老国土（以及新国土），并且绘制了一些海外路线图，比如印度和巴西，这些国家转而将这些路线图绘制成地图。天文学、世界历史、城市视图、服装、植物、动物都以图像和文字的形式簇拥着居于中心的地图（图76）。地图绘制的范围和图像的角色一起向外延伸，测量、记录以及绘图之间的界限再次模糊了。

135

这种关系在当代文本中又是如何反映的？这种做法是以什么方式进行提议或叙述的？回答这个问题，我们必须回到托勒密本人。当时用来表示图画制作者的希腊语，托勒密能用的只有*graphikōs*。在托勒密使用这个字的语境中，尤其让我们感兴趣的一点是这个术语（不像拉丁语*pictor*）能够表明并且的确与一组以*graphō*形式结尾的术语在词源上是有联系的，这组词语有geography［地理学］、chorography［地志学］、topography［地形学］，无论是

在古代还是日后的西方，这些词语都可用来表示托勒密的研究领域。这个后缀的通常含义是指写、画，或者记录。今天的我们无从知晓当初托勒密想出*graphikōs*一词时，脑中浮现出哪些例子，又是以何种特别的魄力来使用它，这对于文艺复兴时期的人们也是如此。然而在文艺复兴时期，人们如何理解这个词却是非常清楚的，这可以从这时期翻译并改编托勒密的著作中得知。总而言之，最终使用了*picture*［**图画**］——*pictura*、*schilderij*或者现代语言中准确表示图像的单词。[16]我们暂缓考虑图画参考地图所隐含的图画呈现问题。宽泛言之，从一个最不可能的意义来说，地图性图像使得世界瞬间变得可见。现在我打算细究一番文艺复兴时期学者在此问题上的态度，如果他们不认可托勒密地形学上的记录具有图像特征的话，他们是不会甘于引用托勒密的地形学记录的。尽管当时已经引入了"图画"一词，但是不可避免的是它被另一个术语description［描绘］——拉丁语*descriptio*、法语*description*，荷兰语*beschryving*——进行了修改、补充，或者替代。[17]当然，所有这些词的词根都是拉丁语*scribo*［**写、记录**］，等同于希腊语中的*graphō*。

136

称一幅图画具有描绘性［descriptive］在当时很不寻常，因为描绘［description］一词通常应用于文本。希腊语表示描绘的古词是*ekphrasis*［**艺格敷词**］，它是一个修辞术语，用来表示文字的联想功能，通过描绘唤起对人物、地方、建筑，或艺术作品的联想。[18]艺格敷词作为一种修辞手段，尤其依赖语词的力量。正是因为这种写作方式的力量，意大利文艺复兴时期的艺术家奋力想要借助颜料，与诗人一决高下。然而，当文艺复兴时期的地理学家使用描绘一词时，他们的目的并不是呼吁我们去关注语词的力量，而是去关注绘制或雕刻的图像，其意义表达也像是某种书写。总而言之，他们不是呼吁我们去关注语词的说服力，而是图画再现的模式。这个术语所含有的图形意味与修辞是不同的。现在我们回头看托勒密的文字，我们不得不说，他所说的术语*graphō*是开放性的，既指图画，又指书写。

在16世纪和17世纪，描绘同样可以用来为那些讲授新勘测技术的书籍命名，也可用来称谓那些更大众化的、包含在地图集或地图里的知识，如维米

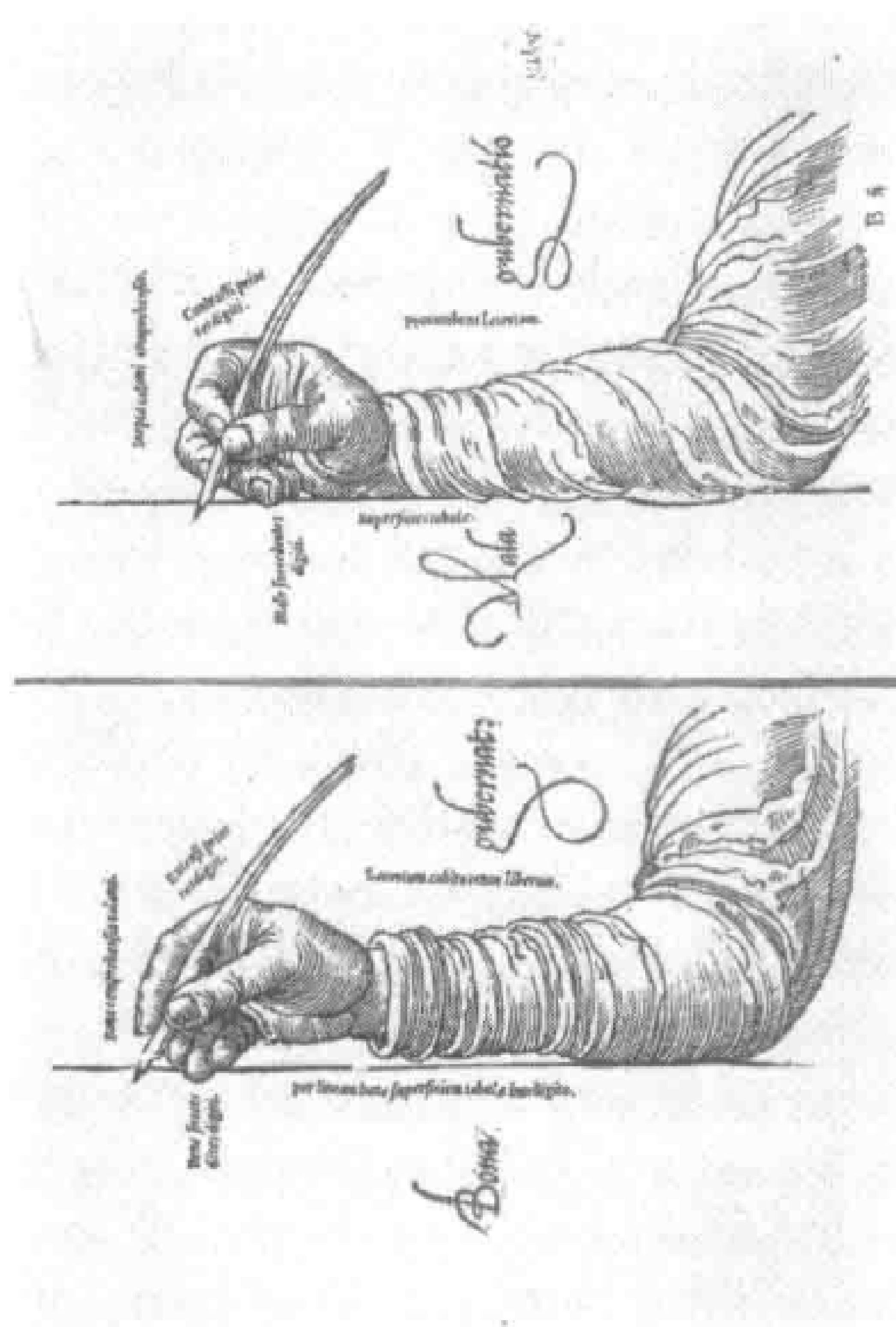


图77 “如何握笔”，出自赫拉尔杜斯·墨卡托，《地图上的文字》（1549年），芝加哥纽伯里图书馆约翰·M. 温藏书部

尔的《绘画的艺术》中出现的那张地图。同样，*landschap*一词既可以表示勘测员勘测土地，也可以表示艺术家描绘的土地。[19]从日后地图与其他图画类型分道扬镳的境况来看，描绘一词似乎是一个混合术语，它将那些本质属性不同的东西聚集在一起。尽管在这个阶段后期，这个词介入图画语境中**仅仅**出现在地图绘制和勘测的文献中，但是我认为它表明了一种绘图观点，这种观点接受了地图绘制是其模式之一。借用这一术语，地理学的文献也接受了它们这一领域的图形基础，同时他们将记录与图像制作观念联系在一起。*Descriptio*这一术语的图形应用，不仅在地图上是适宜的——因为地图的确是将世界摹写在一个平面上——而且对北方图画也是如此，因为它拥有相同的旨趣。借助地图上所使用的语词，我们可以推断出一点，即北方图画与图形描绘有着关联，但与修辞性说服力无关，而后者适用于意大利图画。

跟地图一样，荷兰艺术对自己与印刷和书写之间的联系感到非常自然。荷兰艺术家往往也是印刷工，他们不仅对在印刷页面（常常是一本书）上放几张图习以为常，而且他们对作品上的题词、标签，甚至书法都很习惯。艺术家和地理学家之间的联系不仅是他们对描绘世界有着普遍的共同兴趣，还特别表现在他们对手写的兴趣。在研究地图的学者中，墨卡托（图77）和洪迪厄斯撰写了一些有关书法的指南书，正如荷兰艺术圈其他成员所做的那样。[20]（事实上，墨卡托非常详细地讲解了削切鹅毛笔的过程、手放在平面上

137

的姿势以及分析字母书写的六步骤，从中表明他与我们发现的当时任何一个绘图员在图形上所倾注的关注度不无二致。）其中一个可能的原因是，尽管文艺复兴时期绘画发生了变革，但是北方地图绘制者和艺术家坚持认为图画展现或记录的是世界的外观，而不是人类的重大活动。

我们必须暂时重回到模式问题，这在前面讨论开普勒式图像时已经涉及。我在对地图和北方图像进行比较时，就清楚表明了我对近期文艺复兴艺术和地理学方面著作中所提出的观点持有异议，这些著作一致认为阿尔贝蒂的透视和托勒密的地图投影法之间存在着决定性联系。[21] 这种观点认为托勒密著作里的图画就如同阿尔贝蒂式图画。尽管全欧洲都对托勒密产生了极大的兴趣，但是在证据的支持下，我认为事实并非如此。就欧洲文艺复兴时期的图画而言，正是在北方而不是意大利，地图和图画趋于一致，其结果是一清二楚的，那便是出现了前所未有的大批量地图式图画、风景画以及城市画，关于这一点我们将会在后文中涉及。

138

正如我早前所认为的那样，阿尔贝蒂对图画制作的伟大贡献并不只是在于将图画与视象联系在一起，而在于他选择以什么来称呼一幅图画：图画的表面不像地图，而是一个起到窗口作用的平面，且有一个预设的观者，其视线及其与这个平面的距离至关重要。尽管托勒密在其第三种投影法中，基于单一视点投影法，确实提出一些关于图画制作的指导意见，但是他没有创造出阿尔贝蒂式图像。问题是他所做的这些是否脱离了实际，因为没有人认为文艺复兴时期的艺术家确实采纳了托勒密的意见。长话短说，托勒密的第三种投影法对应的并不是阿尔贝蒂的灭点透视，而是所谓的距离点也是北方艺术家画室青睐的一种方法。让我们回顾一下维尼奥拉所提供的图表（图27、图28）。阿尔贝蒂式透视假定有个观者于一定距离内透过带框的窗户观看一个想象的替代世界，而托勒密和距离点透视认为图像是一个平直的、无框的工作平面，可以借此记录世界。二者之间的区别在于图画的概念。

我们兴许可以谈谈从测量内部或被测量时所看到的图像。从某方面来说，图画很像测量，观者的立足点，无论一个或多个都处于测量的领域范围内。

比如，我们回想一下桑雷达姆所画的教堂内景里的眼睛位置。然而，测量使我们远离了托勒密，他关心的是地理学或地球大面积区域的地图绘制问题。这里涉及的问题不是测量，而是如何将球形地球上的部分区域投射或者更准确地说，转移到平面上来。从绘图学语境上来说，在地理学家和地球之间设置一个平面是无法将所谓的投射视觉化的，但是从数学角度来说，可以通过将球体转化为平面来实现视觉化。尽管托勒密提出的网格和后来墨卡托利用的网格都与文艺复兴时期的透视网格在数学上具有一致性，但是在固定的观者、画框以及对图画的定义，即图画就是一扇窗户，外部观者通过此窗看到里面的世界的观念上是不同的。鉴于以上这些因素，托勒密的网格，也就是普遍而言的制图网格势必与透视网格存在区别，是不能混为一谈的。我们兴许会说，观者所看到的投射不知来自何处。同样它也无法被看穿。它被认为是一个平直的工作表面。在数学知识没有干预之前，这个平面最接近艺术家的全景视图，如派泰尼尔［Patenir］所谓的世界风景图，而它同样不存在固定的观者。

对于制图学家而言，以上所有这些观点毫无新意可言，但是它对于研究艺术的学者而言却非常重要。在讨论地图绘制的过程中，对地球大面积区域的投射系统和测量小区域之间的差异进行了区别。然而无论我们采用哪种系统，北方绘画就像是一幅地图，而阿尔贝蒂式图画则不是。地图上单个构成部分的呈现——比如建筑物——是"以透视的方式进行观看"，但这并不影响这种图像的基本属性。它提供了一个可以记录世界的平面，这一事实使得往平面上添加更多所见之物成为可能——比如城市——正如我们在《绘画的艺术》中所看到的那样。与我们假设的不同，地图式图像具有一种潜在的灵活性，可以将有关世界不同种类的信息或知识汇集在一起，而这种灵活性是阿尔贝蒂式图画所不具备的。

139

总而言之，环境条件对北方图像制作者追求图画的目标是有利的，因为地理学早就隐含了这种图画目标。他们在这方面的成功反过来使得北欧一种特有的图画观念的形成成为可能。[22]我们在转向讨论两种主要图像类型时，需

要用心记住以上这些因素。我认为从本质上来说，有两种图像类型在来源和属性上都很像地图绘制：其中一种类型是全景图［panoramic view］，或者我更愿意将它称为地图式风景视图［mapped Landscape view］，另一种类型是城市风景［cityscape］或者城市地形视图［topographical city view］。

四

我们通常所指的第一批荷兰“写实主义”风景画，是由杰出的荷兰绘图员亨德里克·霍尔齐厄斯于1603年左右创作的一些素描画，描绘的是哈勒姆附近的沙丘（图78）。霍尔齐厄斯画画时并不依赖心灵或想象，他会走向自然，试图捕捉荷兰广袤的土地、农场、城镇以及教堂钟楼等，并在拓展图上做好标记。这种描绘首先是以素描的形式呈现，而不是颜料，其原因在于钢笔和纸所具有的“写生”性。17世纪时，这种媒介可以直接带到户外，而不像画刷、颜料以及画布。因此，据记载，霍尔齐厄斯是第一个到户外写生的人。于是这种写实主义画作与他之前创作的虚构作品或者所谓的“手法主义”风景画（图79）之间形成了对比。然而，事实上带着写生任务的勘测员、地图绘制员以及艺术家早就投身于风景中，并且以描绘为目的看待风景了。他们的创作结果各有不同。与霍尔齐厄斯的画面感和向外延伸的大地最为接近的是地图，它们具有很高却清晰的地平线，正如布劳恩和霍根伯格的《登布里尔城市视图》［*Den Briel*］（图80），或者桑雷达姆的《哈勒姆攻城战》（图69）所示的那样。霍尔齐厄斯的风景画不是写实主义（最多也就是一种不明确的观念）诞生的标志，但是它标志着一种地图绘制模式向风景再现模式的转变。我们看到了一种全新看待土地的态度。霍尔齐厄斯记录风景的动力和他以图形模式在一个平面上记录风景都可以用这种方式来解释。整个风景画类型——范霍延所画的数量可观的风景画、勒伊斯达尔笔下的一些风景画以及薛尼克所画的几乎所有的风景画——就是我们通常所知的全景式风景画根植于这种绘制地图的兴趣，而这种全景式风景画也常常被认为是荷兰画家

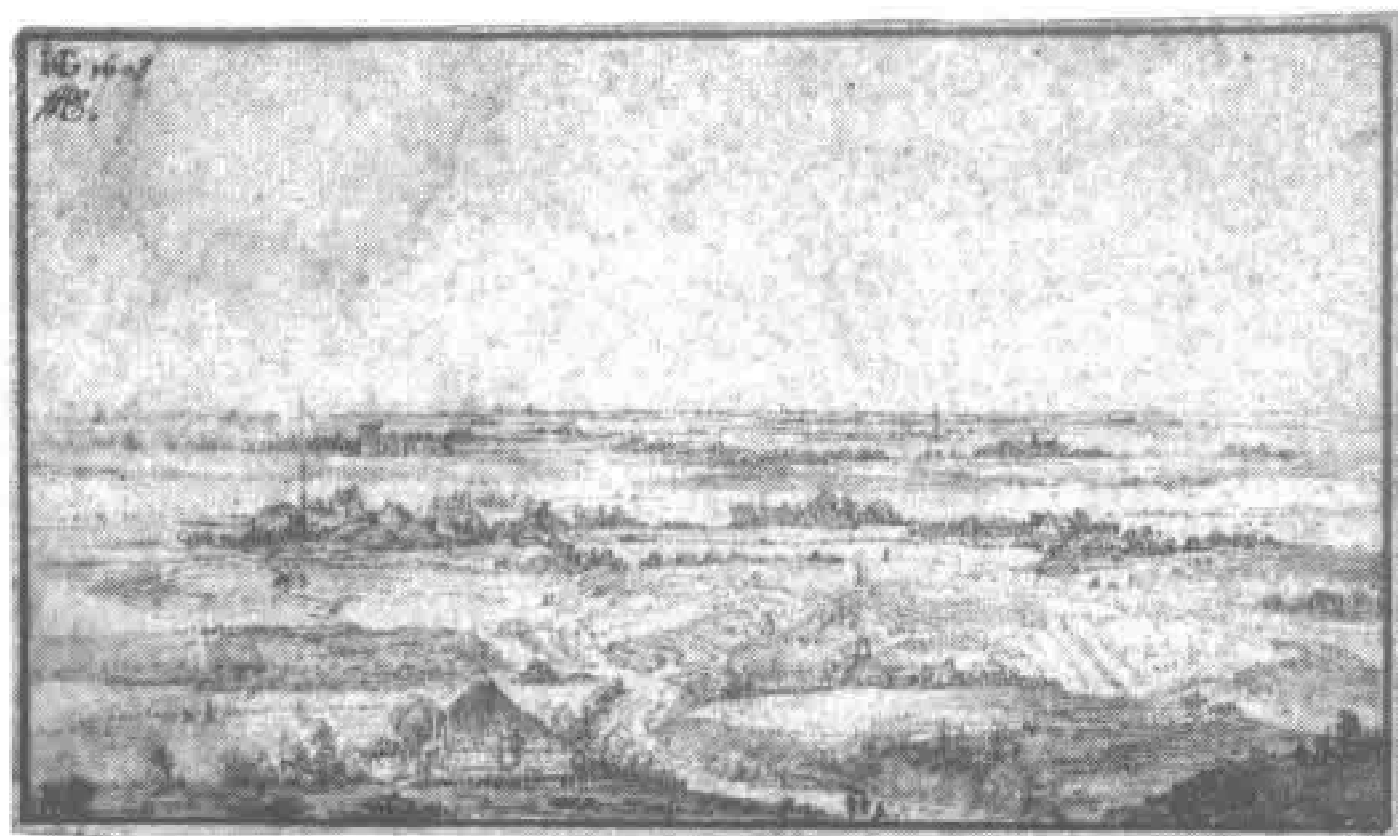


图78 亨德里克·霍尔齐厄斯，《哈勒姆附近的沙丘景象》（素描），1603年，鹿特丹博伊曼斯-范博伊宁根博物馆



图79 亨德里克·霍尔齐厄斯，《正在欣赏瀑布的夫妇》（素描），斯德哥尔摩国家博物馆

对风景画所做出的最大贡献。[23]

现在还没有发现极具错觉效果的艺术是否也采用了这种传统做法，尤其在贡布里希关于错觉艺术所做的引人入胜的阐述之后。此处很重要的一点是这种传统做法就跟当代地图制作的惯例如出一辙。艺术家认可并接受了这种绘画平面，在纸张的二维平面上作画。在素描中，正如随后全景式风景画的整个传统，对画面和内容的强调是以牺牲体量和体积为代价的。我们注意到

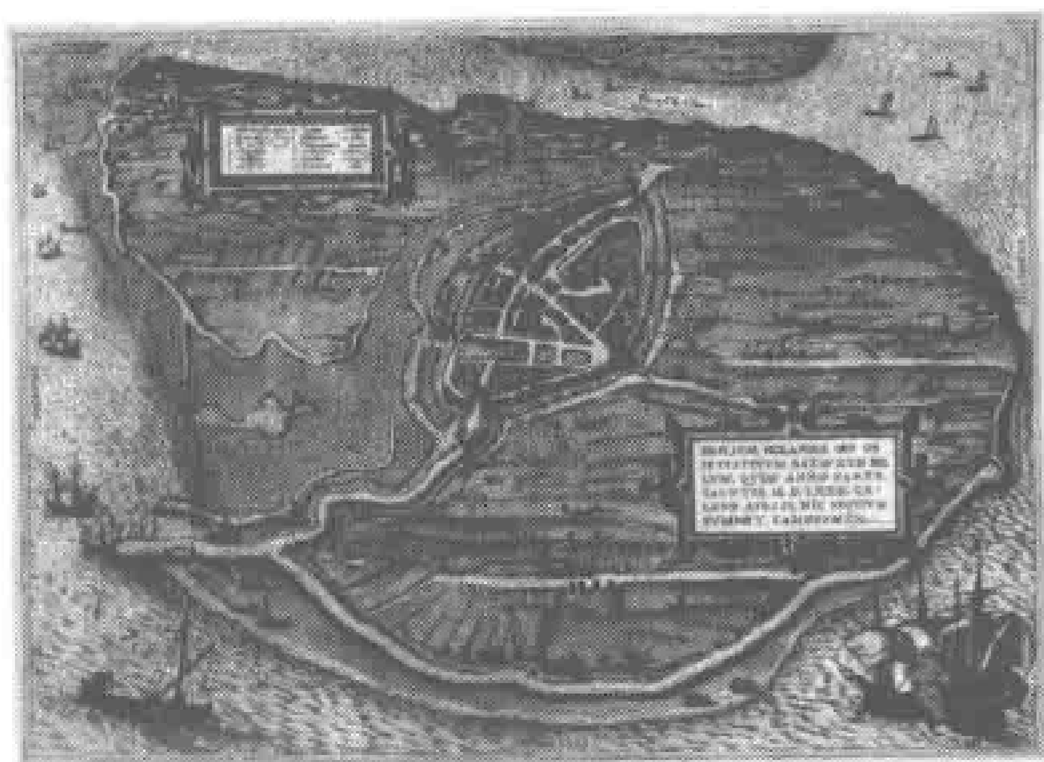


图80 布劳恩和霍根伯格，《世界城市地图集》（科隆，1587—1617年）中的《登布里尔城市视图》，第2卷，第27页，芝加哥纽伯里图书馆爱德华·E. 艾尔藏品部

141

在风景画的再现中常见的做法是不设置常规的画框，如此一来便将我们置于其中并进入画面空间。我们通常（多少有些误导性地）是以所谓的鸟瞰视角来观看风景画——鸟瞰视角指的不是现实中的观者或者艺术家的位置，而是地球表面被转移到一个平面二维空间表面的一种方式。它没有设定一个居于固定位置的观者。除了在这张风景画的下边角上可看到几个微小尺寸的人物外，它几乎可说是一幅没有人物的风景画。另一方面，霍尔齐厄斯此前有一幅素描，画面中有一对夫妻，他们被眼前倾泻而下的瀑布深深吸引，彼此之间的爱意在瀑布的吸引力中得到回响。艺术家关注的是人类对自然的惊叹，而不是对土地的记录。

"一幅出色地图令人叹为观止，"萨穆埃尔·范霍赫斯特拉滕在其论艺术的专著中写道，"由于素描技巧的关系，我们似乎身处另一个世界来观看地图里描绘的世界。"[24] 霍赫斯特拉滕的惊叹也可用来赞叹我之前所称的地图式（全景式）风景画和由风景画转化而来的地图。霍尔齐厄斯**确实**令我们感到自己立足于地球之外，却享有特权的视角。这正是一种保持距离又进入其中的奇妙融合，也是雅各布·勒伊斯达尔以这种模式创作的最好作品的核心所在。霍赫斯特拉滕总结道，正是有了素描技巧，地图绘制才有了可能。当涉及地图和荷兰艺术问题时，他的话常被人引用，但是没有人去追问霍赫斯特拉滕为何要在关于素描的章节中讨论地图问题。这个问题的答案在于他对素描概念的理解。在他这部著作的同一章节里，霍赫斯特拉滕谈到，素描是书写的另一种方式。简言之，在一章专论*descriptio*本质的章节里，霍赫斯特拉滕认为霍尔齐厄斯是记录世界的继承者。请回想一下维米尔在地图上也留下*descriptio*一字。

142

在17世纪的荷兰，风景画和地图绘制之间的联系是通过“画什么”的观念［the notion of what it is to draw］联结在一起的。16世纪末期，占据主导地位的意大利艺术理论认为，**素描**［*disegno*］被提升至与艺术理念（意大利语中的*idea*）同等重要的地位。因此，素描是与想象行为本身相伴而生的。相比之下，霍赫斯特拉滕是把素描同形成书写的字母、战争计划书、医学、天文学、自然史以及地理联系在一起。素描被视为具有特定用途的一种技艺，其中包括将观察到的世界描绘在纸上的功能。桑雷达姆画过一张漂亮的素描图（图122），他将莱顿和哈勒姆的城市视图和图上方以隽秀书法所写的城市名以及两棵树的剪影印花并置在图中。这幅素描图解释了素描的描绘功能。正是这种描绘的动力将霍尔齐厄斯的风景素描和地图联结在一起。随着时间的推移，这种图形模式并未弃用，而是以一种具有荷兰特色的方式融合到绘画中。正如我们方才所见的那样，桑雷达姆已经赋予素描色彩。绘画所做的事情，正是先前图形媒介所做之事。也许这正是地图和荷兰风景画之间的关系被轻易忽视的原因之一。

在很多地图式风景画里，正如一些小地方地图一样，建筑、拥有教堂塔楼的城镇、风车以及形似路标的密布树木等，都直接标记在陆地上（似乎在为旅行者指路），而不是为了唤起某些特定的事物。这种做法的源头可在地图里找到：在那些航海图的海岸侧面图（图81）和其他类型地图上常见的标记符号中。薛尼克在描绘视野范围内各种事物的简要特征时（图82），他的做法非常接近地标符号。

从地图绘制入手可使我们更加恰当地叙述某些风格的属性和某地特定风景记录图中的旨趣。一幅恩克赫伊曾［Enkhuizen］的外省艺术家（可能是杨·范霍延的老师）所画的17世纪早期绘画（图84），以最直接的方式揭示了它与地图之间的联系，如极高的地平线、以圩田表示的坐标方格以及指定的路标。仅靠地平线便可使人联想起16世纪很多作品与地图绘制之间的联系，比如勃鲁盖尔的作品——从勃鲁盖尔与奥特柳斯之间的友谊来判断，他对那个时代的地理学领域的活动绝不陌生。我们兴许还想借助图画绘制的术

144

语来区分勃鲁盖尔的风景画《季节》[*Season*] 里更为恢宏的**地理**雄心和他的里帕格兰德大码头素描或那不勒斯海湾 [the Bay of Naples] 油画对特定地形的关注之间的差异。勃鲁盖尔也绘制地图，确认这一点不仅可以帮助我们对其作品进行辨别，还可以更好地理解它们。勃鲁盖尔将季节这一传统主题与广阔的地图式世界风景结合在一起，向我们展示了具有世界维度而不是区域维度的四季变化图景。在诸如“罪恶与美德”的雕刻或者谚语图画以及儿童游戏图 [the paintings of Proverbs and Children's Games] 中，画家同样利用了地图式视角。尽管一些独特的格言以前也曾以版画的形式进行表现，同样在绘画作品中也出现过地图式风景画，但是勃鲁盖尔的伟大创举在于他将这二者合为一体。地图式风景展示了一个包罗万象的世界，然而其中并没声明透视性图画中以人之尺度为基础的秩序。勃鲁盖尔在这种不大可能的场景里，描绘了人类的行为（尽管世界是以地图形式展现的，人却从来不会以这种方式出现在地图上），由此他表明了在一个本质上无边界（无框）的空间里，人类行为永无止境的重复性。然而他费尽心思想要辨别这些本质上属于人类重复性行为之间的差异，却不受这些形制的影响。在地图模式下精心刻画的人类群体看起来效果特别强烈。

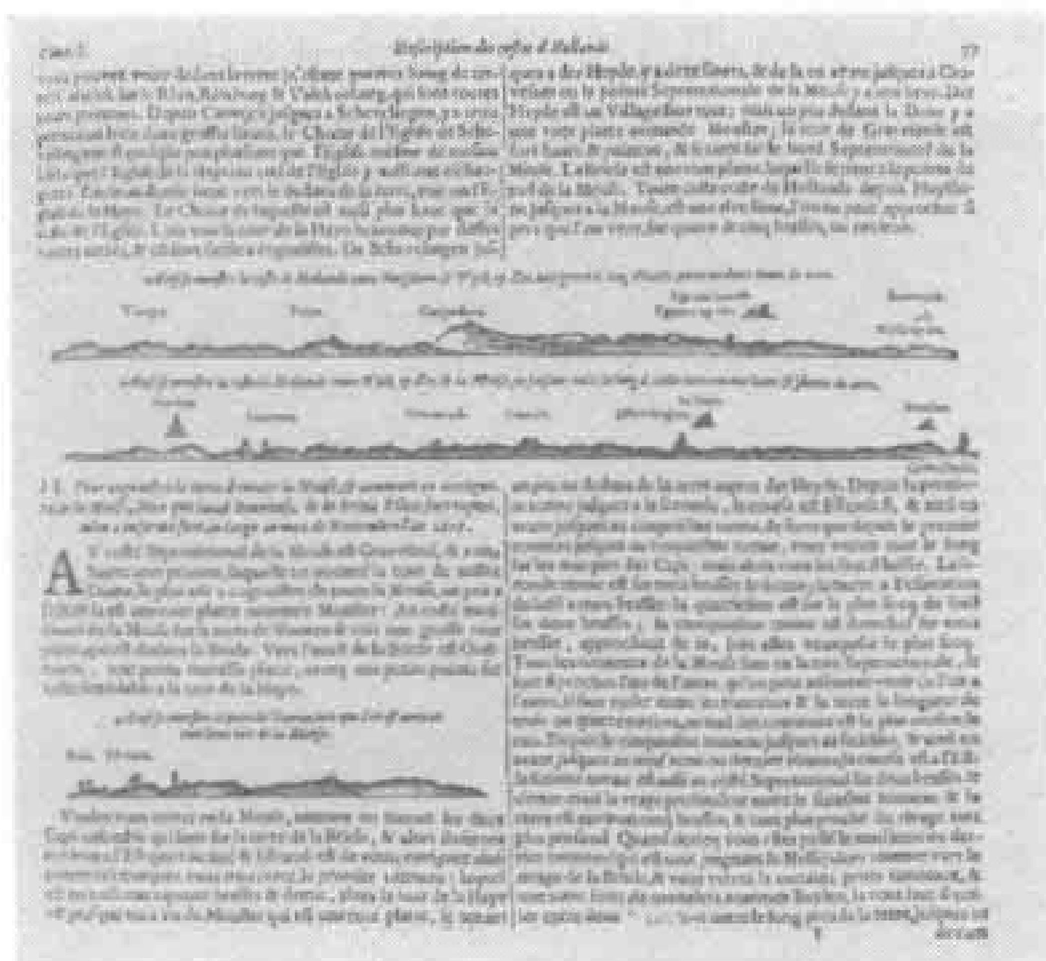


图81　威廉·杨斯基·布劳，《航海图里的灯塔》（阿姆斯特丹，1625年）中的地标，芝加哥纽伯里图书馆爱德华·E. 艾尔藏品部

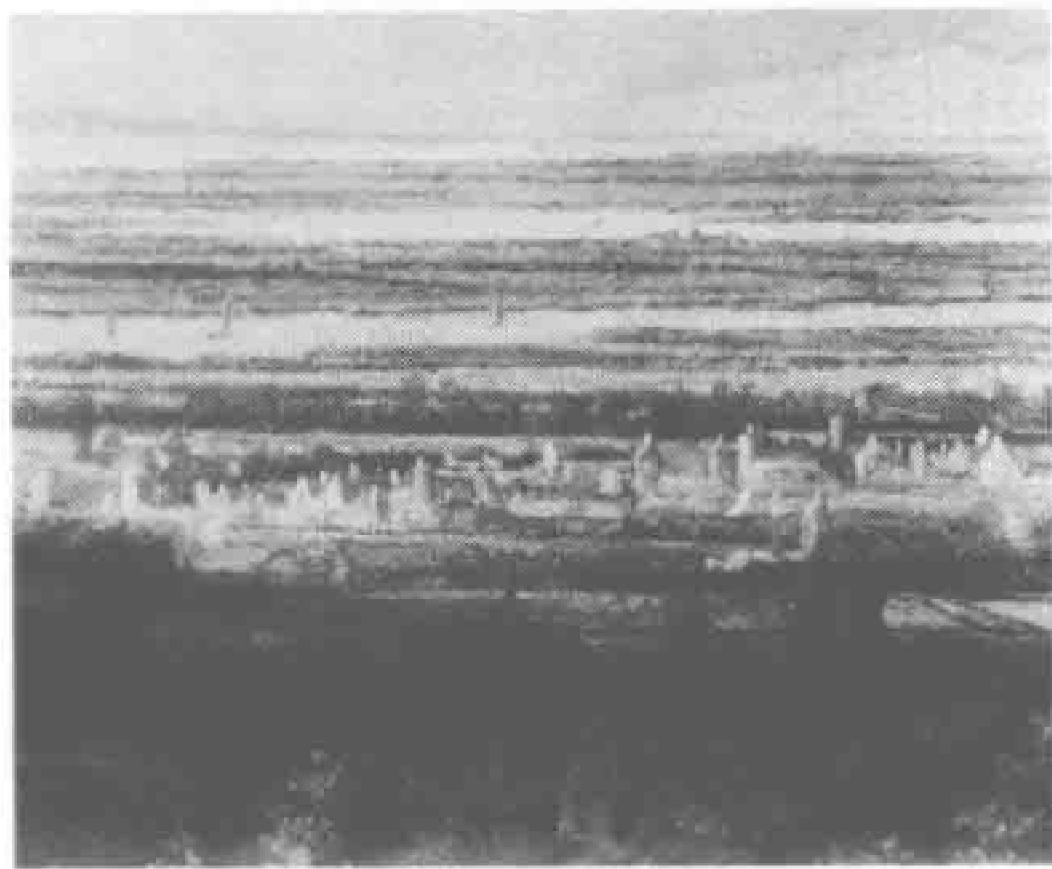


图82　菲利普·薛尼克，《带鹰狩猎图》（图83细节）

145



图83　菲利普·薛尼克，《带鹰狩猎图》，伦敦国家美术馆



图84　荷兰无名氏画家，《恩克赫伊曾附近的沿海圩地》，恩克赫伊曾须得海博物馆

这不是荷兰艺术家创作的方向，他们一直以来最大的兴趣仍是荷兰这片土地，而不是这里的居民。地图式地平线不是一成不变的，而是开始放低，以便使天空（看看范霍延在17世纪40年代所画的单色作品）及云朵和光影效果（我们将目光转向17世纪50年代和60年代时期勒伊斯达尔的作品）更多地进入画面。菲利普·薛尼克（图83）是17世纪坚持这种地图式风景画形制时间最长的艺术家。他究竟在多大程度上脱离了或无法脱离这种记录特征，现在并不清楚。他的某些作品尺寸之大足以与挂于墙壁的地图相匹敌，它们也是荷兰所有风景画中尺寸最大的。薛尼克没有像勃鲁盖尔那样绘制一幅带有地理学特征的世界风景图，也没有像霍尔齐厄斯、范霍延以及勒伊斯达尔那样绘制带有地志学特征的地方图，他的目标似乎是将其所描绘的荷兰的点点滴滴作为一个更广阔世界的一部分。他会把地平线画成一条柔和的曲线，将世界引入其家乡某个地方的地图式风景中。在勃鲁盖尔笔下，他的邻地向外延伸，直到与世界融合，而薛尼克则是将世界风景带到了荷兰。

杨·范霍延笔下很多风景都是地图式风景画的样板，尽管作品中地平线放低了，但是画板给人一种工作台的印象。向外延伸的土地上零星点缀着公认的地标：教堂钟楼、干草垛、树木，甚至奶牛。在荷兰，城市是最重要的地标，它从来不会离乡村太远，并且乡村都仰仗于它。勒伊斯达尔的哈勒姆风景图（图85），即《哈勒姆风光》[*Haarlempjes*] 也是如此，当时也是效仿这座城市而画。勒伊斯达尔兴许采用了地图绘制使用的素材，描绘了这个城市的主要产品和经济支柱——牧场上漂白的亚麻布。在这些作品中，地图式风景画接近于另一种显然源自地图绘制的绘画类型，即城市地形图。

147

路过乡村的人们，有些是当地居民，有些正如艺术家这样的旅行者，有时停下脚步远眺，但停下来画画是极少发生的事情。除此再无任何事情发生。在旅行过程中完成创作更是少见。勒伊斯达尔的《哈勒姆风光》是一个非凡的例外。大地上的劳作场景或水土丰饶状况极少入画。就我所知，我们没有在画作上看到真正从事勘测的人物。然而人们接近土地并对其发生兴趣，接着极目远眺，而不是将目光集中于近处，这与勘测一事是有联系的。在地图

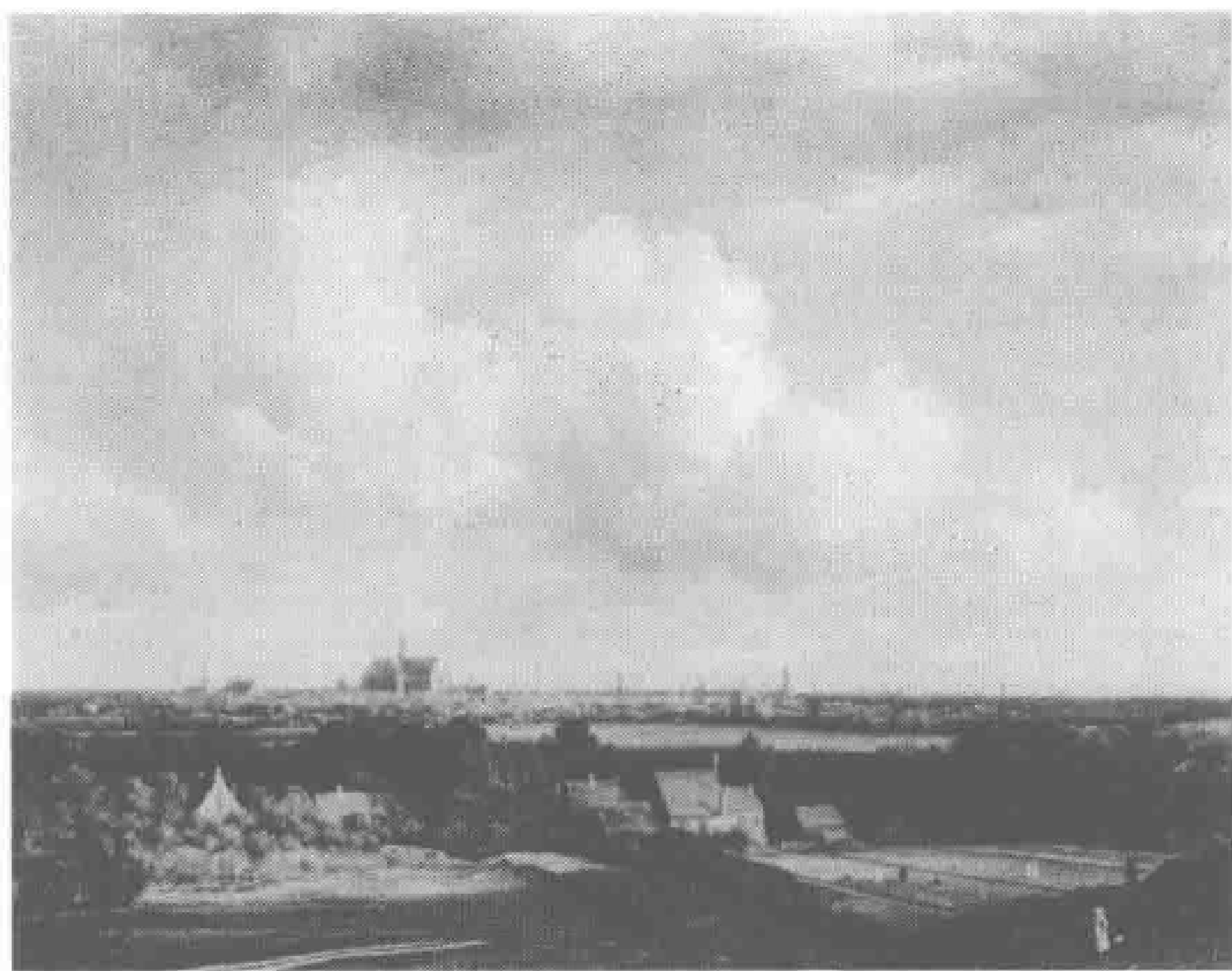


图85 雅各布·范勒伊斯达尔，《哈勒姆风光》，柏林（西）普鲁士文化遗产基金会国家博物馆铜版画珍藏馆

绘制员中形成了一种传统，他们可以向当地人如渔民或农民寻求帮助。[25]那些以土地或海洋为生的人对勘测有着共同的兴趣，至少他们存在这样的想法。克伊普的一幅作品中描绘了两个牧羊人向外远眺，手指阿默斯福特的方向（图86）就说明了这一点。地图集的扉页或一张地图的旋涡装饰纹中会出现农民或渔民形象。菲斯海尔地图上画有一个渔民拿着勘测员的工具的场景，这一画面也出现在维米尔的《绘画的艺术》里，尽管这里的地图绘制者是以画家自己的名义来完成这项工作。

我认为我们能够区分地图所具有的相对狭义和广义的用途。从狭义用途而言，地图绘制结合了图画和描绘兴趣，显示了风景画、城市视图以及那些以地图形式描绘世界和风景的地理形式之间的联系。从广义用途而言，地图绘制具有一种以图画形式记录或描述世界的动力，而这种动力是当时的勘测员、艺术家、版画家以及荷兰的大众所共有的。面对地图绘制的这种特征，我想我们必须补充一点，即贡布里希在解释作为一种图画类型的风景画在开创或建立问题上所给出的著名答案。[26]贡布里希引用了爱德华·诺盖特［Edward Norgate］的著作《细密画》［*Miniatura*］（约写于1648—1650年）里的一个著名故事。一个艺术爱好者游山玩水，穿越阿登高地的城堡，旅行结束后拜访一位安特卫普的艺术家朋友，并给他讲述了他的旅程。在讲述过程中，



图86　阿尔贝特·克伊普，《阿默斯福特风景》，伍珀塔尔冯德埃特博物馆

这位艺术家朋友拿起画笔，开始作画，“他根据旅行者的描述开始作画，竟然比描述者的语言来得更加清晰与隽久”，诺盖特如此说道。[27]贡布里希据此逸事指出，理念与语词，更准确地说是修辞，要高于图画。紧随这则逸事之后，他又向我们引用了另一位当代艺术家的话，同样是讲述关于看风景的切身体验，与一位预先设定的叙述者之间的关联使得我们处于一种有利的立场来解释各种类型风景画的诞生。而在解释的过程中，从修辞的意义上来说措辞或语调非常重要。（贡布里希以普桑和克劳德的英雄模式和田园模式为例。）然而，地图式风景画及其创作动力并不能拿来解释这则逸事。地图式风景画的开创者主要是那些游走四方的艺术家和那些不居家有机会聆听旅行者描述的艺术家。我们可以把诺盖特的话反过来应用到他本人身上。这些作品就是描绘，但并非从修辞的意义上而言的，因为这些例子中提及的描绘并非一件修辞之事，而是图形之事。它是描绘，而不是叙述。

148

假如说一方面是大型垃圾填埋和水利工程，另一方面是军事行动和新闻报道，二者都需要讲究细节的地图的话，那么荷兰的自然特征——平坦、开放以及相对无树木的大地——使得地图绘制得心应手。然而尽管平坦的土地本身就如同一张地图，但是要想获得一个观看的绝佳之地却是一件难事。为了达到这一目的，荷兰人抓住任何一个机会爬到塔楼或海岸沙丘。事实上这

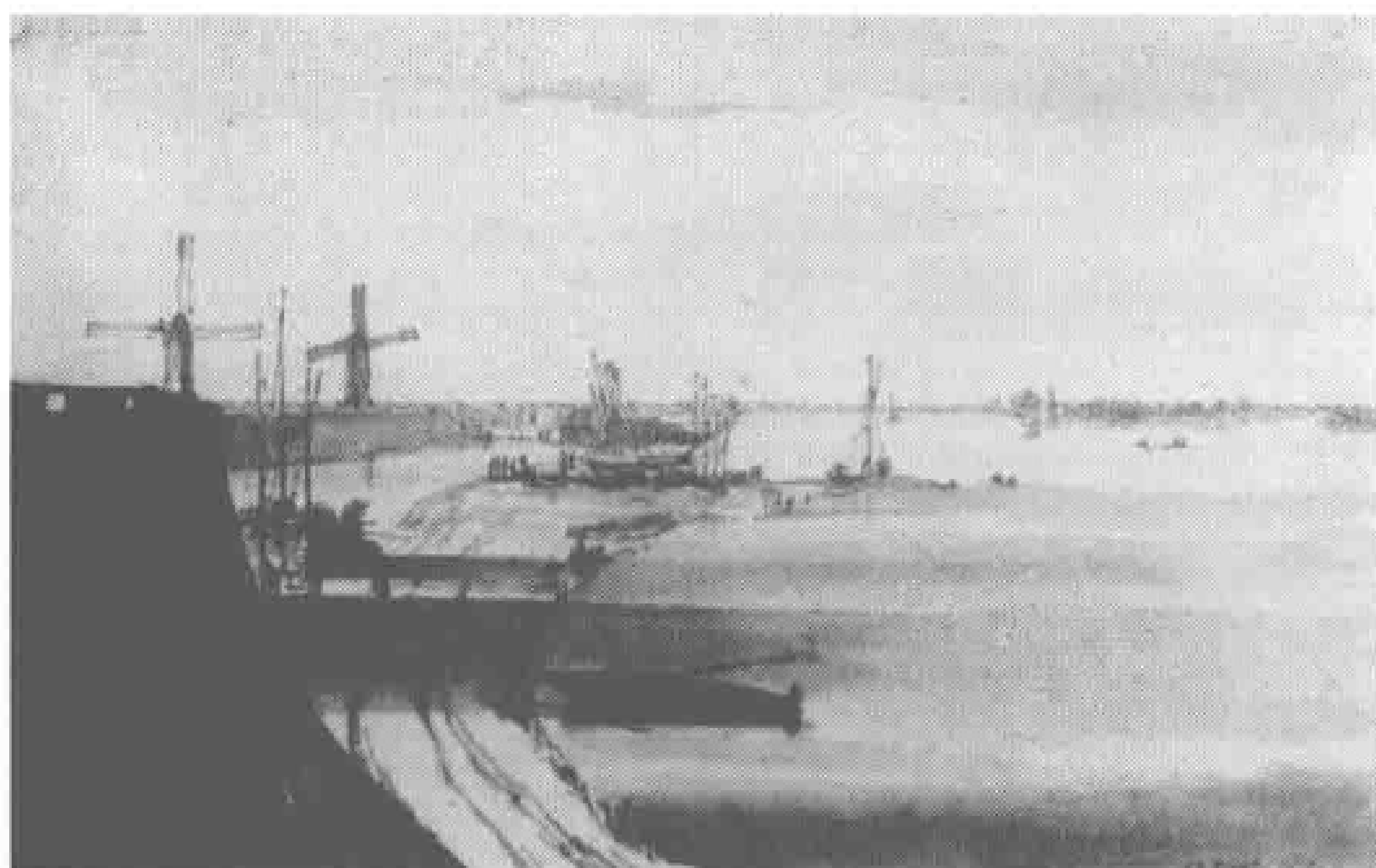


图87 康斯坦丁·惠更斯三世，《从扎尔特博默尔城门看瓦尔河风景》（墨水、棕色水彩，以及一些彩色涂料），1669年

些特有的地貌——绘制地图的条件——是地图式图像里最为热衷的母题。我们从17世纪的文字叙述里可以得知，那时的人们爬上塔楼，至少可以亲眼领略这片土地的大小。另有一些人如学者型科学家伊萨克·贝克曼和医生约翰·范贝韦尔维克从他们自家房屋向外展望，但是外国旅行者，如法国人巴尔塔扎尔·德蒙克尼斯会定期来此地进行勘探。在这些有利位置如特定的塔楼及诸如此类地标（图87）所画的地图，成为荷兰绘画中一个特殊的小众非主流样式。

然而，荷兰的地图绘制及与其相关的观看方式显然也会受到社会和经济因素的限制。从某种程度上来说，所有地图绘制都是如此。荷兰的土地所有制从政治和社会层面允许外人畅通无阻地进入大部分土地，这是一个需要考虑的相关因素。荷兰北方地区逾50%的土地都属于农民，这在当时的欧洲是独一无二的。不像其他国家，这里庄园主的权力虚弱到可无视其存在。[28]尽管我知道历史文献中还没有相关的论述，但是实际上在这样一种对佃户或其他人毫无威胁的环境下，勘探土地是一件容易的事情。当我们阅读英国的勘测历史时，社会层面的因素很突出，我的意思是因为土地所有制的属性原因，勘测工程遭到佃农的怀疑。17世纪第一本关于此主题的重要英语手册是约翰·诺登［John Norden］的《勘测员对话》［*Surveior's Dialogue*］（1607年），此书以勘测员、地方执行官、农民、庄园主以及采购员之间的对话形式展开。调查结果显示农民要交纳更多的租金，而勘测员的任务是减轻高租金的威胁，

同时要向庄园主强调他们对佃户的责任。我发现在荷兰本国没有出现过类似的情况。当时的英国诗歌反映了一点：风景画不可避免地会涉及权力和领地。景色或风景本身就是为庄园主设定的，并且是对其权力的一种认定。由地产带来的自满是切实的，并且是与国家秩序息息相关的。安德鲁·马弗尔[Andrew Marvell]在一首有关其赞助人地产的拉丁文诗歌中曾写道：

> 瞧瞧阿尔慕斯悬崖
>
> 和比尔伯勒山丘的高地是怎样彰显广阔无垠的平原。
>
> 阿尔慕斯悬崖巍然耸立，四周被未开化的巨石包围着；
>
> 高大的白蜡树围绕着比尔伯勒山丘俊美的顶峰。
>
> 阿尔慕斯悬崖，挺拔的山脊里，峭壁高耸而立；
>
> 比尔伯勒山丘，松软的斜坡与绿色鬃毛一起摇摆。
>
> 悬崖以其力大无比的顶峰举起天空；
>
> 然而这座山丘屈服于赫拉克勒斯的肩膀。
>
> …………
>
> 自然将相异之物聚拢在同一主人麾下；
>
> 它们在费尔法克斯的摇曳下，一起颤抖。[29]

149

在荷兰，一方面正如勘测员、旅行者以及图像所证实的那样，以地图和图画形式来描绘土地都不涉及庄园主的领地问题。从荷兰塔楼上领略到信息丰富的景观与英国生活和诗歌中所反映的此类关于土地权力的增长形成了对比。尽管地图绘制可用以标识领地，但是就其本质而言，从图画上无法显示其权力。地图呈现的不是占有的土地，而是从某些方面而言已知的土地。前文指出荷兰土地所有权与社会和政治因素无关，当时正是这一点促成地图自由绘制以及在地图上自由画图的一个重要因素。

正是在这种社会语境下，伦勃朗创作于1651年的杰出蚀刻版画《戈尔德维尔牧场》[*The Goldweigher's Field*]（图88）成为荷兰地图绘制模式中一个



图88 伦勃朗·凡·莱茵，《戈尔德维尔牧场》（蚀刻画和铜版画），1651年，芝加哥艺术学院



图89 彼得·保罗·鲁本斯，《斯滕城堡风景》，伦敦国家美术馆

有意味的例子。我们认为这件作品的创作时间（或者在他完成素描稿后）是在伦勃朗拜访一位拖欠其报酬的债主之时，该债主住在哈勒姆城外一幢乡村房子里。在这幅蚀刻版画的左侧中间地带还能看到克里斯托弗尔·塞杰斯克斯［Christoffel Thijsx］的乡村地产萨克森堡。伦勃朗画过一张相似的地图式风景画，只不过在这张风景画里，他并没有特别留意这块地产。他忠实于这

种模式，画面展示了广袤的土地，右侧是布卢门达尔教堂，左侧水平线上是巨大的哈勒姆圣巴瓦教堂。正如勒伊斯达尔的画作里所示的那样，广阔的牧场上工人正在着手漂白亚麻布。[30]伦勃朗记录了这片土地的布局，该地的教堂、城镇、树木、草场以及一小部分产品——趁空气清新，制作亚麻织物。塞杰斯克斯的地产出现在这张图里只是偶然。鲁本斯描绘的斯滕城堡（图89）与以上景致相得益彰。尽管鲁本斯的这幅画从形制上来看，我们可称之为地图式风景，但是这种风景是由庄园主决定的，并且由其享有。鲁本斯知道买下这处地产就意味着他将会继承这处地产所带来的头衔。从他的房子向外望去，可见佛兰德的景观向右延伸。房子在金色阳光的照耀下，优雅得恰到好处。正是拥有这幢房子，主人才有理由享受这样的景观。房子的主人和家人站在房子前面，同时猎人正瞄准鸟儿，货车上堆着捆绑的羔羊，正驶向市场，这些场景都在提醒我们，人类社会正在利用自然。鲁本斯一如既往地承认我们生活的条件，甚至暴力。[31] 151

17世纪下半叶，更多的荷兰商人想要获得封号，其中一些商人借助庄园获得。然而荷兰的乡村别墅和他们的小块土地并不像英国的庄园那样是财富或权力的集中地，或者像新佛兰德贵族那样，有了权力便能获得封号，因而荷兰商人逃到乡下以免在安特卫普遭遇麻烦。当荷兰商人投资乡村别墅时，他们想要体现的是自己的肖像画和房子的面貌——一种美好生活的样子，而不是凌驾于自然和土地之上的权力。肖像画和静物画中出现的死亡猎物和食物都是描绘的形式。

伦勃朗的蚀刻版画中还透露出一个深层次的社会决定性因素，它恰好可以将我们的注意力引向第二大类地图式图像——城市地形视图。仔细观看一个城市的全景图，便会发现在地平线位置常常矗立着一座教堂塔楼。这些城市不仅通过视觉形式表明一个事实：即使在17世纪的荷兰，人们很少远离城市中心，同时还说明了一个经济事实。事实上，这类地图式城市视图如伦勃朗的《戈尔德维尔牧场》，在很大程度上是城市景观图，它证实了城市在社会生活中的重要性。荷兰的前景远非宣称对土地和财产的占有，而是向土地 152



图90 阿尔贝特·克伊普，《两个年轻牧羊人》

上的城市致敬。这就进一步引出最后一个观点：荷兰艺术家在向土地上的城市致敬。以这种方式描绘城市并将其视为土地的一部分时，他们揭示了西方城市文化中有关城市与乡村之间的对立，甚至冲突，而这一点在荷兰并不重要。这些接近地图的图画反而为我们提供了某种连续性图像。克伊普所画的一对休息的牧羊人和波特《公牛图》中的村民，并置于远处教堂和城镇的矮塔前（图90）。区域问题——城市与乡村——在这里微妙地与我们在前一章中提及的尺度问题联系在一起。

五

地形式城市风景图这一类型是我们常在荷兰艺术中所见的从图形媒介转换到更昂贵的绘画媒介过程中的一个典型例子。这种转变的本质令人尤感兴趣，因为维米尔的《代尔夫特风景》（图91）就属于这种类型。

艺术史家认为每件作品一定可以在另外一件作品中找到源头，这一观点不至于错但显然过于僵化了，将这一观点套在维米尔的《代尔夫特风景》上却失效了。目前发现的唯一一幅与《代尔夫特风景》相似的画作是40年前由伊塞尔斯·范德维尔德［Esias van de Velde］所作的《济里克泽》［*Zierikzee*］（图93）。[32] 对此二者进行比较总显得过于简单化，正如试图将维米尔的这件独



图91　杨·维米尔，《代尔夫特风景》，海牙毛里求斯

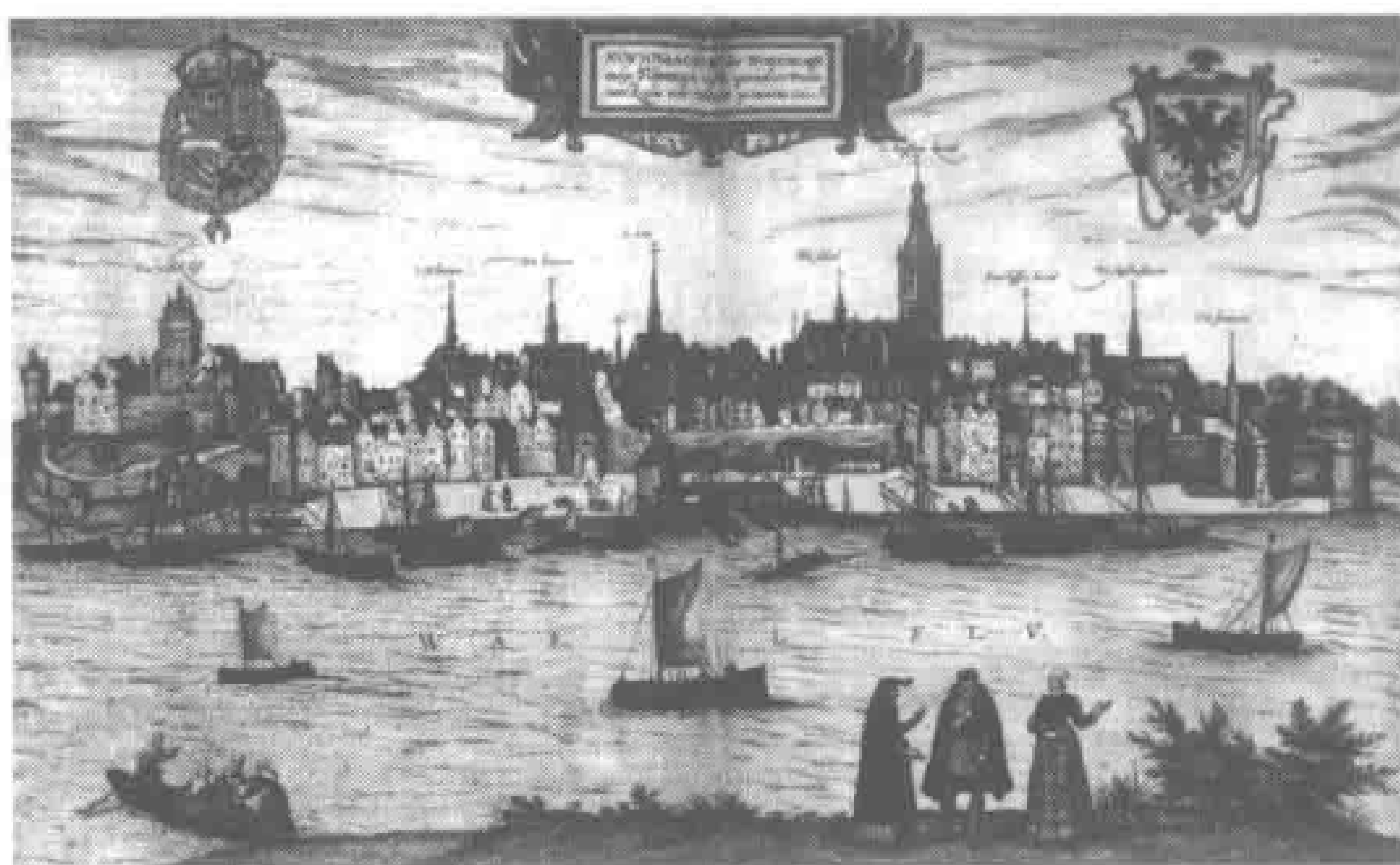


图92　奈梅亨城市视图，出自布劳恩和霍根伯格《世界城市地图集》（科隆，1587—1617年），第2卷，第29页，芝加哥纽伯里图书馆爱德华·E. 艾尔藏品部



图93　伊塞尔斯·范德维尔德，《济里克泽》，1618年，柏林（西）普鲁士文化遗产基金会国家博物馆铜版画珍藏馆

特作品与其他作品进行比较，其结果兴许也是如此。但是在这件作品中，我们同样发现了一座以侧面图形式向天际延伸的城市、抛锚靠岸的船只以及前景左侧立于土地边缘的人物。经过对地图素材，尤其是地形式城镇视图（图92）的一番研究，可以清楚看到这两件作品同属一种普遍的传统，而不是前后影响的关系。

城市视图及其基本的模型首先出现在布劳恩和霍根伯格的雄才大作《世界城市地图集》中，此书出版于1572年至1617年间。他们声称此书的写作目的是为那些本土人士提供旅行的乐趣。他们提醒道，这种旅行不掺杂商业或利益目的，而是纯粹为了获得知识。[33] 这些视图展现了身穿本地服装的人物、动植物、信息中附加的题词等。荷兰的故土自豪感是欧洲普罗大众对城市兴趣的一种补充。这一点在16世纪90年代由彼得·巴斯特［Pieter Bast］和其他人所作的单一城市版画以及一些为纪念城市而作，通常由本地艺术家创作插画的系列书籍中可获证明。桑雷达姆为1628年出版的阿姆普京［Ampzing］所著的《对哈勒姆的描绘和赞颂》［*Description and Praise of the Town of Haarlem*］设计了一幅哈勒姆的城市侧面图。个体建筑和广场的样式并不完全遵循布劳恩和霍根伯格的城市模式。商业和利益至关重要，尽管这有悖于他们的初衷。1606年，菲斯海尔从巴斯特那里借用了阿姆斯特丹的城市视图，他扩大了此图的尺寸，并在城中增加了四个有关商业的小场景和一篇颂文。1649年由布劳恩出版的第一本荷兰城市地图集将荷兰划分为南部荷兰和北部荷兰，以此纪念根据1648年《明斯特和约》而实行的政治分割，这册地图集的出版与新一波城市热不谋而合。然而，布劳恩的地图集自始至终都在城市视图中使用了垂直或直线坐标方格。这与图画该有的面貌大相径庭。

154

在布劳恩和霍根伯格（有四幅图辨认出是R. A. 斯凯尔顿所作）[34] 呈现城市的各种模式里，有一些图单独以版画和绘画的形式呈现，也都很受欢迎。其中一幅图是城市侧面图。我们所看到的荷兰城市，目光常常要先略过一片水域，比如《奈梅亨风景》［*View of Nijmegen*］或亨德里克·弗罗姆［Hendrik Vroom］1651年所作的阿姆斯特丹新建的哈勒姆城门视图（图94）。伊塞尔

斯·范德维尔德和后来的维米尔使用的都是这一模式。有时这类绘画形式的视图是由市政府委托定制。比如范霍延作于1651年的《海牙风景》[*View of the Hague*]（图95）和伦勃朗大约作于1643年的《阿姆斯特丹风景》[*View of Amsterdam*]（图96），这两幅画都是以这种传统模式进行创作的。

那么维米尔的《代尔夫特风景》依据的是地形学版画传统，它不是第一幅借用这一构图来描绘荷兰城镇的绘画视图。17世纪中期，描绘城市的热情重新被点燃，出现了多种描绘方式。从根本上来说，维米尔的描绘方式似乎是传统式的，甚至是以一种保守的视角来看待他的家乡。

156

维米尔视角的精确性常常引发讨论。从布劳恩地图册中可标出水平或垂直的代尔夫特地图，从中可以显示所看到的建筑。维米尔甚至在塔钟上标注了时间——7:10。然而如果称这幅画是地形视图，似乎是错误的。它与版画甚或其他绘画有着不同的透视图秩序。它的呈现方式不常见到，也不易理解。维米尔改变了原有的模式，他将天空画得高高在上，俯视天底下带状分布的城镇。城镇在画架底边，挨着金色河岸。暴露于天地之间的城镇犹如孤岛。城墙包围着城镇，也锁住了树木和密集的屋顶，这也体现了居民之间的亲密关系——这种亲密感封存于城墙之外的岸边，几个人物的低语交谈之中。维米尔用颜料涂去了一个人，即一个男人，此男人原本与另几人分开站立。然而就本质而言，这种亲密感因人而异。左侧的阴影给人一种压迫感，同时又是一层保护罩，它延伸至整个城墙的长度，与城镇右侧部分明亮的光线形成对抗。这种对比在维米尔的其他作品中表现为男女之间的对比。这种真实效果是由画家对光线的感知及其技巧带来的，同时也是人类经验所得。维米尔将这种城市视图及其视觉价值转化为对人类经验的感知，这种转化贯穿于他的所有作品之中。两座钟楼高耸入云，一座处于阴影中，一座沐浴于阳光中。从图画角度来看，它们通过一座小桥连接在一起，在这个交会点，石造建筑、树叶、太阳以及阴影全都相遇于此。最后我们得出一个明确的结论：这幅画向我们传达了一个信息，即维米尔引导我们的目光停留在小桥上，因为这是运河和外面的世界可以进入这座城镇的唯一入口，也是外部世界和



图94 亨德里克·弗罗姆，《阿姆斯特丹之哈勒姆城门》，1615年，阿姆斯特丹历史博物馆



图95 杨·范霍延，《海牙风景》，1653年，海牙市立博物馆

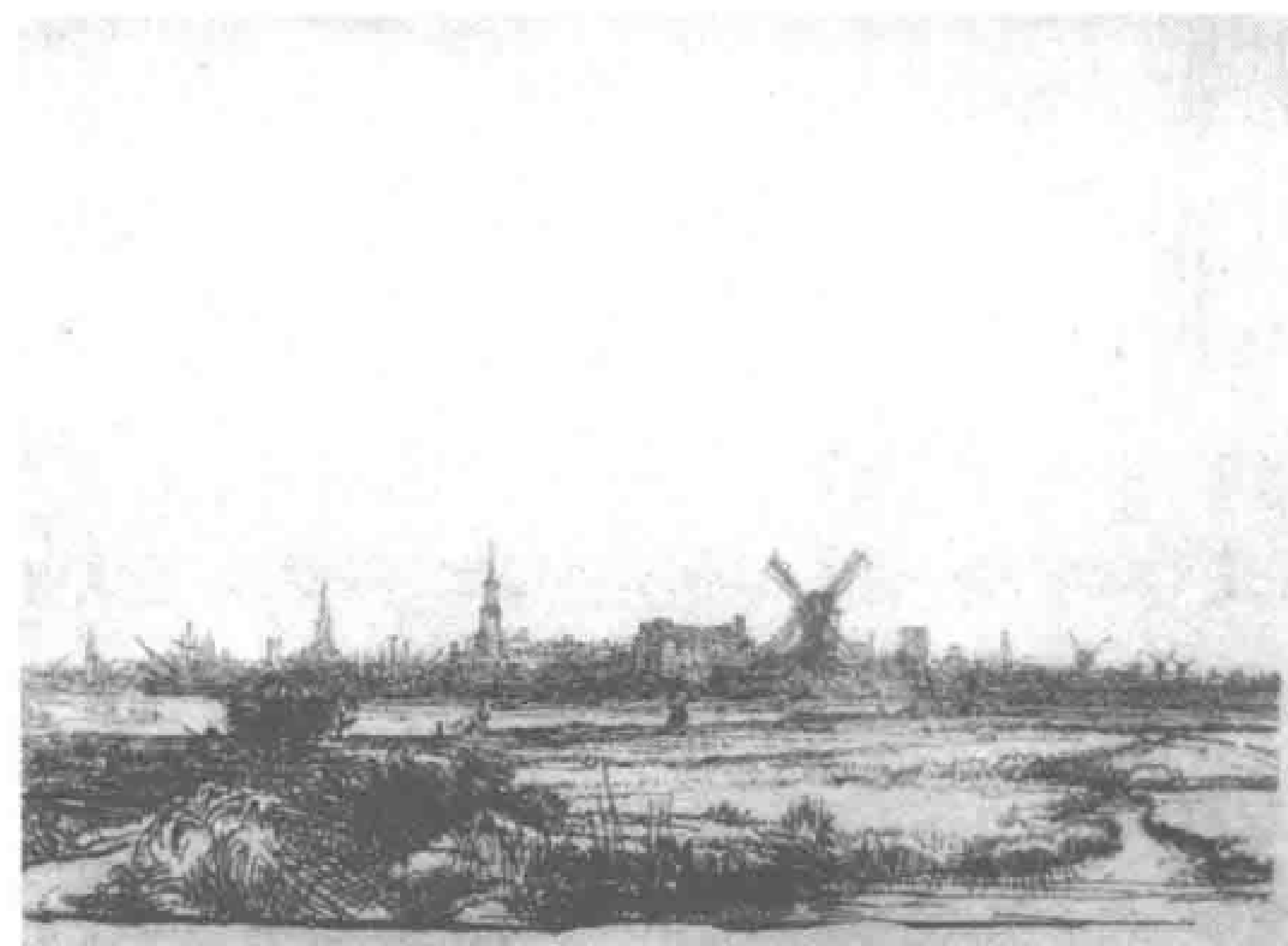


图96 伦勃朗·凡·莱茵，《阿姆斯特丹风景》（蚀刻画），芝加哥艺术学院

城镇相连接的地方。

从某个角度来说，在地图绘制行业，从图形到绘画媒介的转化是一件很普遍的事情。画家经常作为调色师受雇服务于地图绘制行业。维米尔《绘画的艺术》中的地图就是一张彩色图。起初，这些色彩都具有象征意义：它们

显示地球各个方面之间的不同，以供眼睛辨认——蓝色代表大海，棕褐色表示大地。尽管色彩具有所指功能，但不必一定基于事实。藏于弗里克收藏馆的维米尔的《士兵和笑容满面的姑娘》（图14），图中大海（此处是棕褐色）和陆地（此处是蓝色）的颜色与实际颜色有着显著反差，这就清楚地说明了如上观点。

然而尽管色彩传统不一定具有描绘性，但是在当时地图和绘画一样，都被认为是描绘性的。在地理学家的著作中，谈及地图便认为是将世界或者某个地方置于图中，展示在观者面前，这种观点司空见惯。阿皮亚努斯将地图比作镜子。他认为，宇宙志便是整个世界形象和面貌的写照，就像从镜子里看到的世界面貌。换言之，他继续说道，我们看见了一张有关地球的图画和图像。[35]布劳恩和霍根伯格曾如此评价地志学者：

> （他）将世界每个组成部分都进行了描绘：城市、乡村、岛屿、河流、江湖、山脉、泉水等，同时他还讲述它们的历史，使一切都一目了然，读者仿佛看到真实的城镇或地方展现在眼前。[36]

157

（《世界城市地图集》中的原版图在当时是手工上色，这也就证实了这一意图。）从俄国回来的伊萨克·马萨指出，他为荷兰人复制的莫斯科地图“是用钢笔所作，笔触精确，仿佛这座城市就在眼前”[37]。奥特柳斯在其《世界舞台》[*Theatrum Orbis Terrarum*]（伦敦，1606年）的《导言》中写道：“那些供参考的海洋图仿佛是我们眼前的镜子，站在镜前越久，它留给我们的印象就越深。”我们可以拓展一下这些说法，它们几乎出现在每一本地理著作中。“镜子”“呈现眼前”“望远镜”等词在当时既适用于描绘地图，也可用于绘画。举例来说，诺盖特在论述风景画特征的文章中写道：

> 风景画无非是带有欺骗性的幻象，在我们知情且推波助澜下，并在亲自设计的场景中，欺骗了自己的眼睛。[38]

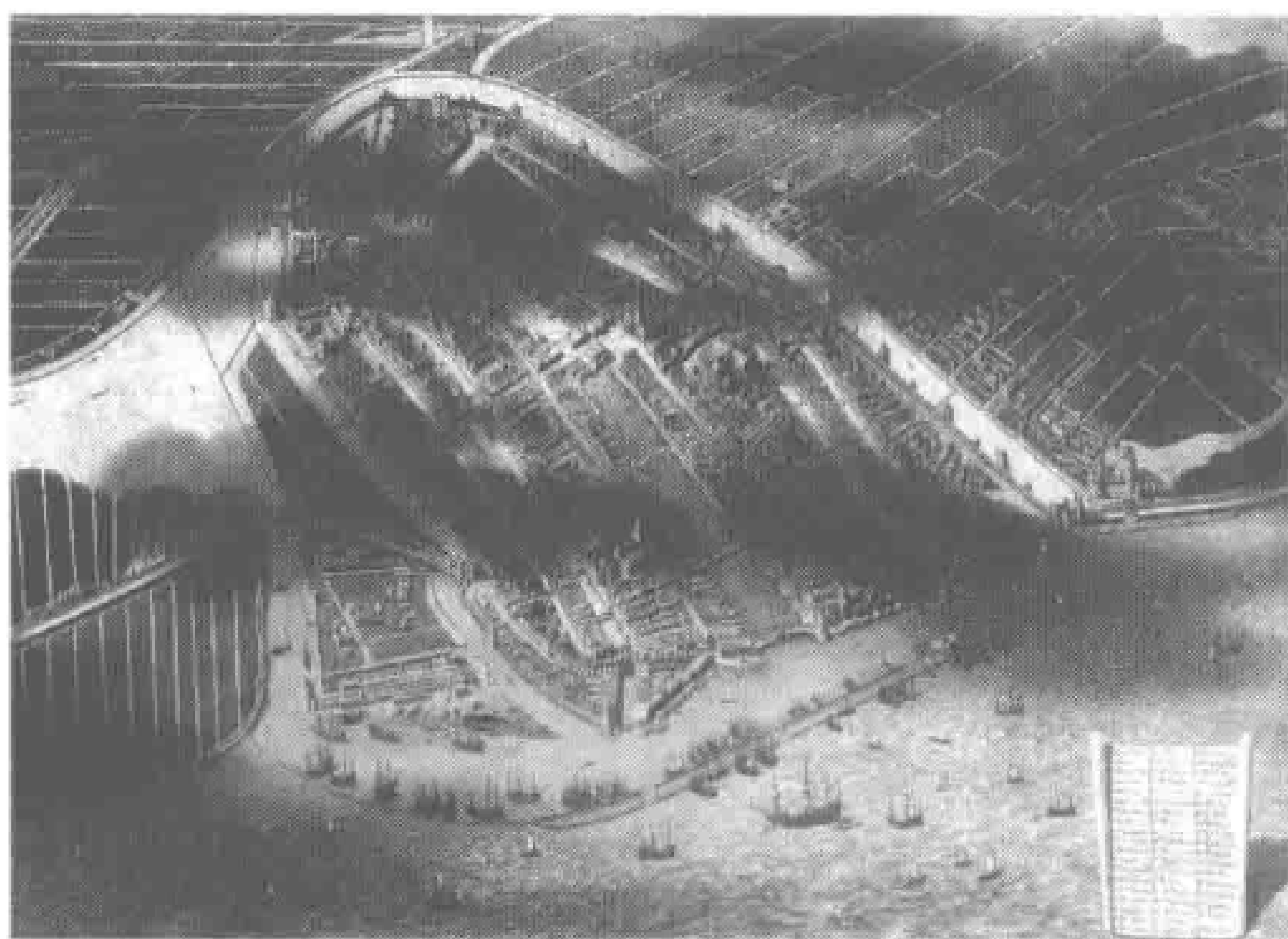


图97 杨·克里斯蒂安兹·米克，《阿姆斯特丹风景》，阿姆斯特丹历史博物馆

以这种方式谈论地图，尽管很随意，但是它无疑表明了地图与图画之间更多的相似性，且比我们所能注意到的要多。二者之间的共同点不仅在于描绘性，而且还表现在镜像般的呈现上。图形［graphic］这个单词，包括“用铅笔或钢笔所画”的含义和“形象描绘或逼真的”含义正是在这一时期首先使用，这绝非毫无关联。[39]正如我之前所指出的，正是在这一时期，北方图像制作者开始重视地理领域长久以来的图画目标。尽管在地图的镜像式呈现上有一些含蓄的说法，但是一幅地图怎样才能带给眼睛那些图画给予眼睛的东西呢？

我们必须暂停片刻来领会这一观点的独特性。理解这一观点的最佳方法是看一幅地图——或说这幅地图即是一幅图画？这幅地图的创作者是荷兰一位鲜为人知的画家杨·克里斯蒂安兹·米克［Jan Christaensz Micker］（图97）。米克以16世纪科内利斯·安东尼斯［Cornelis Anthonisz］一幅著名的绘画（甚至可能是木版画）为底本，临摹了这件阿姆斯特丹地图，几乎与原作如出一辙。在这件异质作品中，米克试图将地图的图形特征和绘画的写实性结合在一起：右下方标记的一系列地标建筑在海上留下了阴影，但是更引人注目的是整个城市被涂上了柔和的色彩，同时看不见的云朵投射的分散光影又给城市上了一层妆。米克在画中流露出他的雄心壮志，也提出了一个图画问题。范勒伊斯达尔在《哈勒姆风光》（图85）中提供了一个米克未能找到的解决方案。[40]他压低了地平线，延伸了天空，云朵入了画。这些要素在米克所绘的地图上

也留下了痕迹，但是并没有得到展现。此中哈勒姆是作为纪念对象，以图画形式进行绘制，这一点无论是地图还是地形式视图都无法做到。关于将地形式视图呈现于观者面前这一问题，维米尔的《代尔夫特风景》提供了一个完美的解决方案。它紧扣版画式城市视图设计，却很难回归于此。与大尺寸且几近正方形画框相比，画面中的代尔夫特镇显小了，但是它容纳了更多的对 158 象：天空、海水、树荫。画面中的这些对象为代尔夫特镇增添了几分优雅。回顾我们之前在分析地图时所使用的语言：意在表现修辞技巧的*descriptio*［**描绘**］从一种修辞格转变为一种独特的图画形式。在维米尔的《代尔夫特风景》中，地图绘制本身成为一种颂文模式。

从版画到绘画的转换过程中，最重要的一个元素是色彩的添加。显然色彩的使用不只是具有象征意义。尽管地图是以印刷品的形式面世，但是色彩的运用常常使它们很难与原先的水彩画区分开来。彩色地图上的线条被色彩覆盖了。长久以来，水彩在北欧是一种颇受欢迎的绘画技巧。[41] 丢勒在他的《一大丛水草》、《兔子》［*Rabbit*］以及风景画中都使用了水彩。在17世纪的荷兰，德戈恩的很多动物或花卉图都是用水彩画的（图3）。如果我们观看荷兰绘画真迹，而不是摹本的话，就会对数量众多的水彩画感到惊讶。水彩作为一种媒介，抹去了素描和绘画之间的差异，它主要应用在那些注重绘画即时性的作品中。有人兴许反而会认为，这种媒介使得素描同时具备了两种通常矛盾的特征：作为记录（画面上的记录）的素描和作为图画（所见事物具 159 有唤起功能）的素描。维米尔的《代尔夫特风景》尽管不是水彩画，但是也属于这类作品。无论这件作品是否借助了暗箱，它以色彩的形式直接记录了世界，正如当时大受欢迎的暗箱仪器那样。维米尔以颜料的方式表达了地理学家头脑里的东西。

六

1663年，布劳将他的新版12卷世界地图外加一些简介和说明文字一并呈

献给路易十四：

> 地理学是历史之眼和历史之光……有了地图，我们便可以坐在家中看到千里之外的东西。[42]

我们已经看到，描绘的观念在把地理与图画联系起来以及发展新的图像模式上起到了作用。地理学与历史之间的关系使得它具备了一种特殊的权威，同时也鼓励其拓宽领域。对于一本记录游历和探索经历的地图集而言，布劳的评论不失为恰到好处的推介。他希望将看不见的远方景观呈现于眼前。他接受并支持描绘行为，同时确认描绘即是知识。在当时将地理学作为历史之眼进行描绘是一件司空见惯的事情。一百年前，阿皮亚努斯就将地理学推荐给那些对王公贵族的行为和生活感兴趣的人。[43] 墨卡托带着雄心壮志策划第一本地图集时，就插入了历史和编年学知识；他的继承者洪迪厄斯和杨松纽斯[Janssonius]（阿姆斯特丹，1636年）在写到他们所关注的、通常由“地理学家描绘且得到历史学家佐证的”如战争和勘探行为时，会不经意地引出他们的地图集。长久以来历史学一直捍卫着地理学的地位。然而在17世纪，它们（墨卡托称之为卡斯托[Castor]和卜力克斯[Pollux]）之间的平衡关系发生了微妙的变化。在自然知识领域，眼睛方面提供的新证据也在挑战历史的传统权威。这在地理领域也是如此。一位到过荷兰的旅行家证实，甚至在鞋匠和裁缝的家里都挂有荷兰航海家的地图壁挂。由此他评论道，他们已然了解印度群岛及其历史。[44] 其中一张地图是关于海上的航海员，另一张则是关于本国的裁缝。从这一角度来看，历史很大程度上是基于视觉证据。它表明了一个事实：当时图像以一种前所未有的方式在知识领域做出贡献。

对于欧洲文化而言，图像与历史之间的关系几乎不算新鲜事，但是它们之间的关系并不是以这些术语确立的。艺术的最高形式是历史画，它指的是不以诸如当下甚或近期事件为主题的绘画，而是以圣经、神话、历史学家以及诗人等所讲述的重大人类活动为主题的绘画。从这层意义上来说，以文艺

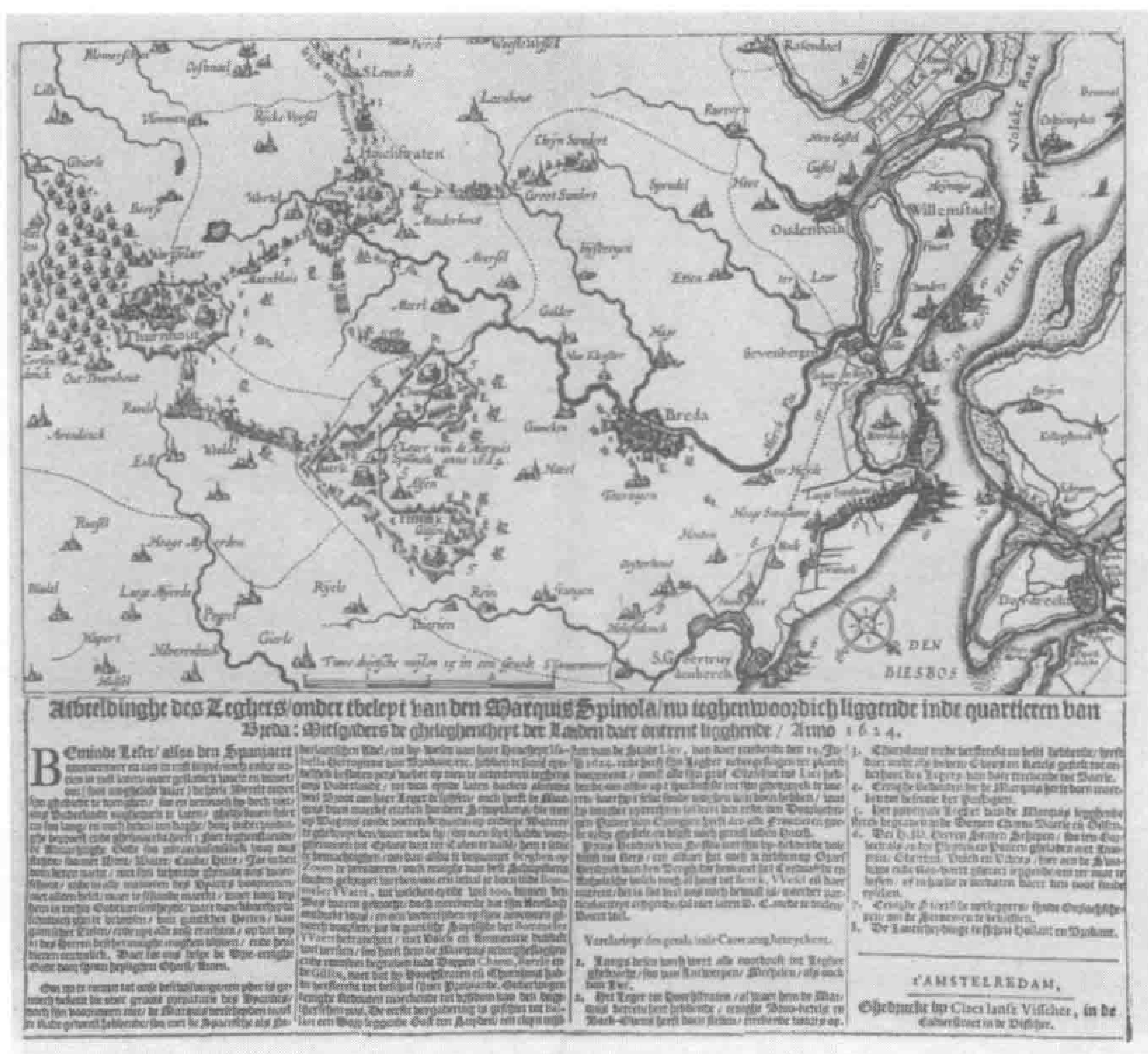


图98 克拉斯·杨斯基·菲斯海尔，《围攻布雷达》（版画），1624年，阿姆斯特丹国立美术馆

复兴传统而创作的伟大叙事性作品便是历史画。将陌生或者遥不可及的事件直接展现于眼前，这一观念绝不能背离。重中之重是要对传统进行深思。绘画的目标是理解心灵，而不是理解眼前之物。 160

我们在17世纪的地图和地图册中所看到的历史记录在本质上是不同的。首先，这些历史记录的基础是场所，而不是行为或事件，架起场所之间桥梁的是空间，而不是时间。正是从这层意义上来说——如果我们将讨论范围限制在历史画问题上——菲斯海尔笔下那件朴素的《围攻布雷达》新闻报道地图（图98）可与委拉斯克斯的那件伟大作品（图99）齐肩并置是有用处的。



图99 迭戈·委拉斯克斯，《布雷达投降》，马德里普拉多美术馆

这位历史画画家作品的表现力部分源于其作品与前人对此会面场景做出的诠释之间的关系。鲁本斯的《雅各布与埃绍的会面》[*Meeting of Jacob and Esau*] 中投降的场面，令人颇感诧异的是民众之间竟然流动着一股亲密感，他们相互问候的动作和长矛的姿势都揭示了这一点；委拉斯克斯删除了这个投降场景。除了背景中的地图（我认为委拉斯克斯的艺术作品具有北方模式的诸多特征），委拉斯克斯表现了一种浸润于艺术传统的人际关系，同时他根据同时代戏剧中关于布雷达的叙述，做了进一步的呈现。菲斯海尔的地图及其附带的文字，记录了布雷达的位置和军队的阵容，并且指出了相关的城镇、教堂、河流以及森林。他在感兴趣的地名下用文字符号进行了编号。在地图及

161

其相关的图解上记录历史，意在突出某些特定的特征而非其他：历史是以图画的形式，将丰富细节化的地方描绘呈现于我们的眼前，而不是通过戏剧中的人物事件。

有一种观点认为历史叙述应当简洁、真实，无须诠释，简而言之应是描绘性的，而描绘一词也贯穿本书，正如培根提出的自然史观念。然而，培根的这一观念显然专指其所称的“自然行为与作品”，但荷兰的地图式历史将这一概念延伸到了人类的行为和作品中。在当时的荷兰，人文主义和历史叙述的修辞模式正遭到修正主义者的攻击，他们希望历史具有牢固的事实基础。过去的盲目观念都被拿来做引证：天主教教堂和修道院神话般的编年史尤其令人生疑。坎姆平加［Kampinga］在其关于16世纪和17世纪荷兰历史学的精彩研究中，提供了大量关于这一现象的例子。[45]早在杜萨［Dousa］1591年出版的著作《荷兰历史》［*Hollandtsche Riim-Kroniik*］中，他就已经主张要提供实证报告或著作。莱文［Leeuwen］在《莱顿简述》［*Short Description of Leyden*，1672年］的《前言》中，曾号召历史学家抛弃偏见，以他所称的“敏锐的眼睛”来看待明朗的太阳下赤裸裸的事实。[46]他的文字趣味盎然，与康斯坦丁·惠更斯在《日常记事》所使用的语气和视觉意象如出一辙。正如我们在第一章所看到的那样，惠更斯同样没有理会历史学家的观点，相反他感兴趣的是将知识与所见事物的生动面貌联系在一起。就荷兰的思维方式而言，图画、地图、历史以及自然史有着共同的方式和目标。　162

这种描绘性、地图式的历史具有两个显著特征（图100）。第一，从它呈现的画面上可收集到各种信息：荷兰地图中，城市在一侧，地图底部是代表本地区的徽章，地图上方则是本地人在展示他们特有的服装；巴西地图描绘了定居者围绕在土地两侧以及土著居民劳动的场景，这些画面看上去似乎要延伸至纸张之外。围绕地图边缘排列着一些小物品。底层画纸上又分层次设有折帖纸，纸上画有肖像画。语词和图像混合在一起。海港小镇的侧面图采用一种典型的模式，与之毗邻的是一片沿海地区（画面中显示了其中一部分），采用俯视角度，于是在同一个页面包含了两种矛盾的视角。这些被视　163

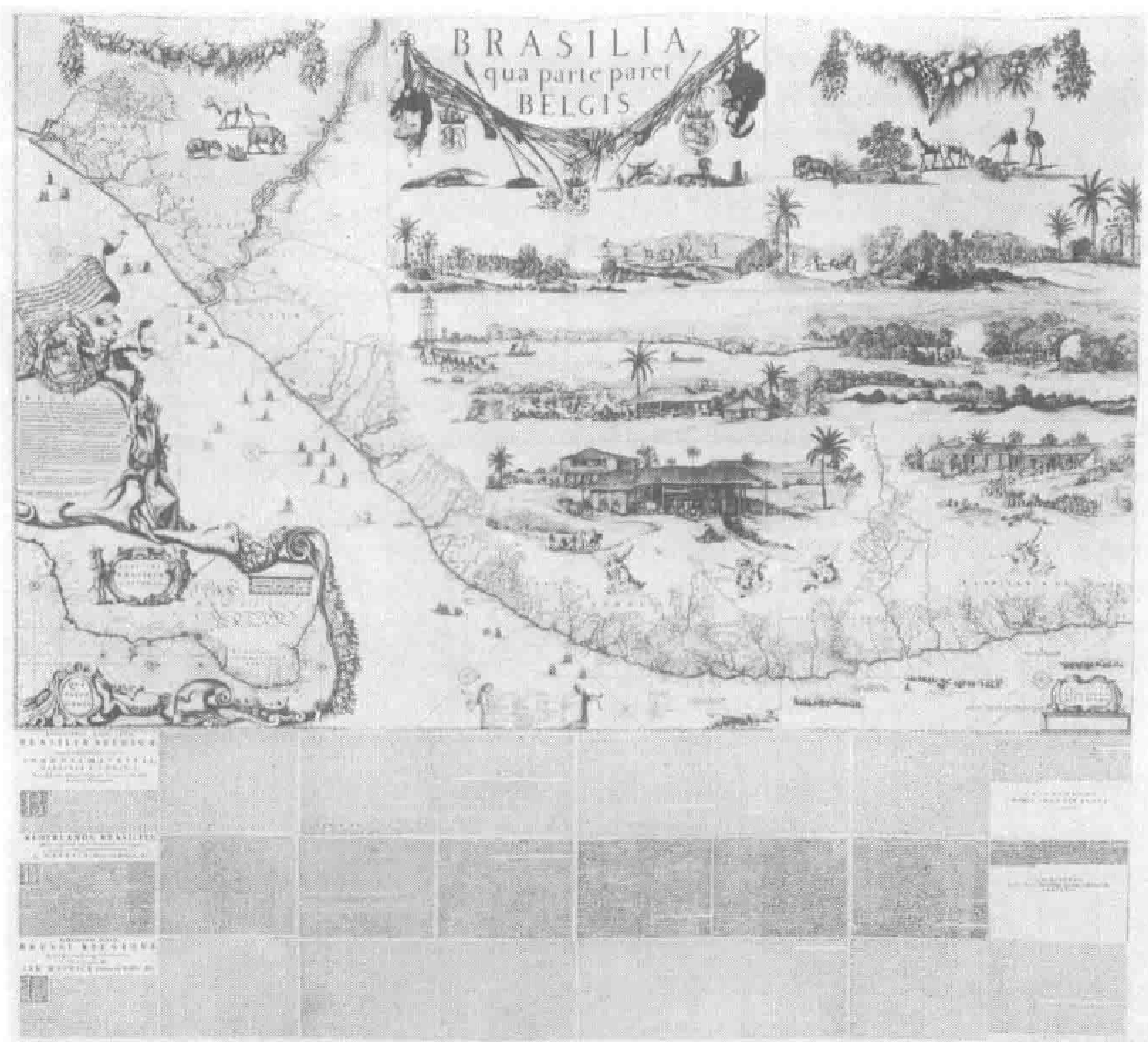


图100　乔治·马克格拉夫绘制的巴西地图，由约翰内斯·布劳（1647年）出版，《克兰基地图集》，第38页，英国图书馆

为图像的地图颇具创造力，甚至含有游戏意味。就这一点而论，这些作品已然意识到了技巧问题。游戏意味并不独特，事实上这几乎可说是荷兰艺术的一个特征。比如，窥视孔这种设计就提供了多种视角，然后构建成一个世界，这如同频繁使用的镜子或镜面；静物画中的容器，像着了魔似的打翻了，削皮的柠檬，或者切好的馅饼或打开的手表，以此来显示一幅图所具有的多种特征。这种做法可以不断继续下去。在这种通过添加不同视角图以整合世界的方式中，并没有某个单一视图居于支配地位。荷兰绘画享受描绘的乐趣，正如我们在地图的世界所发现的那样。

第二，地图式历史能够提供一种超然的甚或无文化偏见地了解世界的视角。关于这一点，荷兰人对其在巴西短暂的殖民时期的记录便是一个绝佳的例子。荷兰人关于巴西的图画记录而非文字记录值得引起关注。正如近代一位作家所指出的那样，它们构成了“最广泛、最丰富的图画历史合集，而这种合集直到库克船长的航海旅程时才形成”[47]。毛里茨王子召集的这支由观察家或描绘者［describer］（要是我们可以这样称呼他们的话）组成的史无前例的团队，包括一些受过自然知识和地图绘制训练的人，同时他们还接受过制图术和绘画的训练。可想而知，这些技能有相通的地方，然而至今还未分门别类到令人满意的程度。他们收集到的资料是一份关于巴西土地、居民、动植物的独特的图像记录。阿尔伯特·埃库特［Albert Eckhout］创作了第一批巴西土著人全身像（图101）。这些画作之所以不同寻常，不仅是因为它们的尺寸，还因为埃库特悉心记录下他们身体的比例、肤色、服装、饰物、社会及自然环境。正如一位评论家言之凿凿地指出，埃库特的肖像画构成了一部民族志或一张人类地图。对描绘的兴趣想必与现在仍然盛行的有关新世界的传说式叙述格格不入。令欧洲人持续着迷的正是这些传说式叙述，而不是荷兰的描绘。



图101　阿尔伯特·埃库特，《特拉伊拉人》，1641年，哥本哈根丹麦国家博物馆民族志部门

因此，关于毛里茨王子描绘事业的故事以悲伤收尾。除了马克格拉夫和皮斯［Pies］用新式木版画描绘的巴西自然史基础手册外，这些材料从未进



图102 杨·范克赛尔，《美洲》，1666年，慕尼黑古绘画美术馆

行传播或产生影响。毛里茨本人在回国后，很快重新进行了调整，以适应他所处的国际化宫廷世界，而这里正是他成长的地方。他全身心投入修建房子和设计花园的事业中，他的设计很大一部分基于当时的宫廷模式，并且他以自己的收藏——图像和实物——作为馈赠，以此来提高自身的社会地位。他确实在其海牙的新房壁画上描绘了一些巴西土著人，但从整体上来看，壁画的一部分似乎是巴西土著人，一部分源于世界四大区的欧洲崇高主题。在一件由安特卫普宫廷画家杨·范克赛尔［Jan van Kessel］所作的《美洲》［*America*］作品（图102）中，出现了埃库特所画的肖像画。埃库特抛开他原有的知识，以一种完全不同以往的判断力来描绘巴西，而这作品却充满了欧洲文化的三重意味：对绘制土著地区地图的兴趣已经融入美洲所属的世界四大地区（美洲是其中之一）的寓言主题之中。换言之，世界是按照欧洲人的思维构建的：米开朗琪罗的《大卫》重新塑造了巴西印第安人（高贵的野蛮人?）的形象。所有这些转而又体现在宫廷的藏品中，因为范克赛尔描绘的房间正是*Kunstkammer*［**艺术收藏馆**］。

164

关于毛里茨的巴西图画记录，有待讨论之处甚多。然而甚至只消看一眼它们的属性和命运，便可帮助我们理清荷兰人图像制作的动力。我认为这种动力与一种观念有着很深的关系，即地图绘制是荷兰绘图的一种基本模式。

单张地图画面充满了图像和解释，以至必须另起纸张容纳更多的图像和

解释，纸张不断累积便构成了多卷本地图集（若遇上富有的私人赞助人如范德赫姆［Van der Hem］的话，地图集可扩增至48卷），最后扩增的数目大到无法装订，于是就形成了独立的藏品。[48] 这种百科全书式的知识积累确实没有尽头可言。我们在当时的书籍目录中发现地图集被归类在许多类目下，如数学、地理、艺术或历史。若对这些编目进行仔细研究的话，尽管如此一来或可领会到其中的历史脉络，但是地图集的数量表明了一点：地图集的属性使得对书名命名一度很灵活且不确定。正如弗雷德里克·穆勒［Frederick Muller］所评论的那样，历史地图集是荷兰的一项发明。[49] 其他文化中没有像荷兰文化那样，通过图像积累知识。甚至在当今，阿姆斯特丹的穆勒藏品或鹿特丹的范斯托尔克收藏馆［Atlas van Stolk］仍是我们获知荷兰历史和艺术的独特资源。然而那些频繁前往鹿特丹为其著作收集图片资料的历史学家却从未驻足发问，为何这些有用的图片会出现在荷兰。 165

七

我们现在回过头来再看维米尔的《绘画的艺术》（图61），就会对作品中这幅居于核心位置的绝妙地图有更为全面的理解。布劳对地图将历史知识带进家家户户表达了赞颂之意，他的这番赞语在我们眼前变为了现实。这幅我们先前认为犹如一件绘画作品的地图也是一则历史记录。维米尔向我们证实了这一点，立于地图前的女性形象开始作为他的艺术对象搬上画布。这个年轻女子穿着垂褶裙，头戴枣色花环，手里拿着喇叭和书本。根据里帕提供的解读，她盛装打扮成历史人物。作为一个象征标签，她所处的位置从“Descriptio”［描绘］一字开始对角线横跨地图：连同这两个符号，即女子和语词，便可说明地图式图像的性质。 166

我们并不认为维米尔是历史画画家。在他画完第一件作品之后，他便避开了叙事主题传统。有观点认为，维米尔尽管有其自己的技巧，但是他对历史女神的描绘表明他仍然是从传统角度出发尊崇高雅艺术，这种观点是没有

说服力的。他将关注点放在由男人陪伴的女性家庭生活上，拒绝接纳公众舞台，而从某种意义上来言，历史是在公众舞台上发生的。《绘画的艺术》中出现的地图便证实了这种家庭生活。这张图画式地图远非是对家庭世界的威胁，而是将历史融入绘画中，并在画面中表现出来。它就像是历史女神拿起她的喇叭来颂扬这件描绘性作品。

然而仅凭地图下结论是无法充分看出它在维米尔《绘画的艺术》中的重要地位的，尽管地图是这件作品的重要组成部分，但毕竟只是其中的一部分。我们需要考虑维米尔是如何将克利俄和地图联系在一起，又是如何将二者进行比较的。他将两种不同形式的图画形象并置在一起：其中一个形象便是年轻女子克利俄的肖像，这一形象充满意味，有待读解；另一个形象是地图，它具有描绘的功能。维米尔的案例不禁使我们发问，图像是如何通过它与意义（艺术作为象征）之间的关系或者通过描绘（艺术作为绘制地图）来理解世界的？当我们暂时将目光从画家面前的女子和地图形象上移开，去观看艺术家和身处其中的世界时，我们同样会处于一种焦虑不安的状态之中：一边寻找意义，一边欣赏生动的描绘。[50]

167

维米尔宣称，这个具有象征意味的人物其实是他所熟悉的一个模特装扮的历史女神。她摆出姿势演绎这一角色。桌子上有布、书籍以及面具。不管它们的意义可能是什么，都构成这个具有象征意味的人物身份的素材。它们被弃置一旁或等待被拾起。维米尔将女子的面部和地图并置（图103）。她的眼睛、鼻子、嘴巴以及卷发在画中的位置对应于一座小镇风景图中的桥梁、钟楼以及建筑，她的头部背后是荷兰地图。这里将绘制城镇和国家地图与一个人物的容貌描绘相比较。这兴许是所有绘画转型中最绝妙的一例。因为它使人想起那些简洁的木版画（图104），阿皮亚努斯在画中解释说明了托勒密将描述世界和描绘人物面部进行类比。然而维米尔否认任何同一性。相较于托勒密和阿皮亚努斯，维米尔将人物的呈现与地图或城市的呈现相区别。相反，他表明了一点，题词和技艺如同具有象征意味的服饰，在鲜活的血肉之躯面前都要让路。



图103　杨·维米尔，《绘画的艺术》，细节（模特头部），维也纳艺术史博物馆



GEOGRAPHIA.　EIVS SIMILITVDO.

CHOROGRAPHIA QVID.

Chorographia autem (Vernero dicente) quæ & Topographia dicitur, partialia quædam loca seorsum & absolute considerat, absque eorum ad se inuicem, & ad vniuersum telluris ambitum comparatione. Omnia siquidem ac ferè minima in eis contenta tradit & prosequitur. Velut portus, villas, populos, riuulorum quoque decursus, & quæcunque alia illis finitima, vt sūt ædificia, domus, turres, mœnia, &c. Finis verò eiusdem in effigienda partilius loci similitudine consummabitur: veluti si pictor aliquis aurem tantùm aut oculum designaret depingeretque.

CHOROGRAPHIA.　EIVS SIMILITVDO.

图104　佩特鲁斯·阿皮亚努斯《世界志》（巴黎，1551年）中的“地理学”和“地形学”，普林斯顿大学图书馆

然而这不是决定性的，因为在这件作品里，技艺得到了充分的展现。这个技艺世界包围着艺术家和模特。模特前有挂毯做引子，后有地图为依托，头顶上有一盏光彩夺目的枝形吊灯，且身披华服。技艺微妙地改变了观察、塑造了观察。事实上此处揭示了一点：观察与技艺是不可分离的。画家用画笔重新构造了模特头部装饰的树叶，并将其转为高悬于前景中挂毯上的丝线。挂毯上也装饰着一个女性人像，尽管是编织在布料里。这也是挂毯上唯一可辨认的人物形象。挂毯上的女性人像，其深色裙子上的金色条纹，尽管方向相反，仍让人联想到艺术家缪斯裙子上的图案和颜色。这也是一个编织出来的女子（图105）。

168

维米尔在地图上签下了自己的大名，又画了这个女子。他早前作品中的情爱色彩——在这些作品里男人彬彬有礼地等候着女人——已融入再现本身的愉悦之中，这种愉悦感弥漫于整件作品。维米尔放弃早前的表现内容，意在赞美可见世界。画家如同勘探者，置身于其本人所再现的世界里。他将自

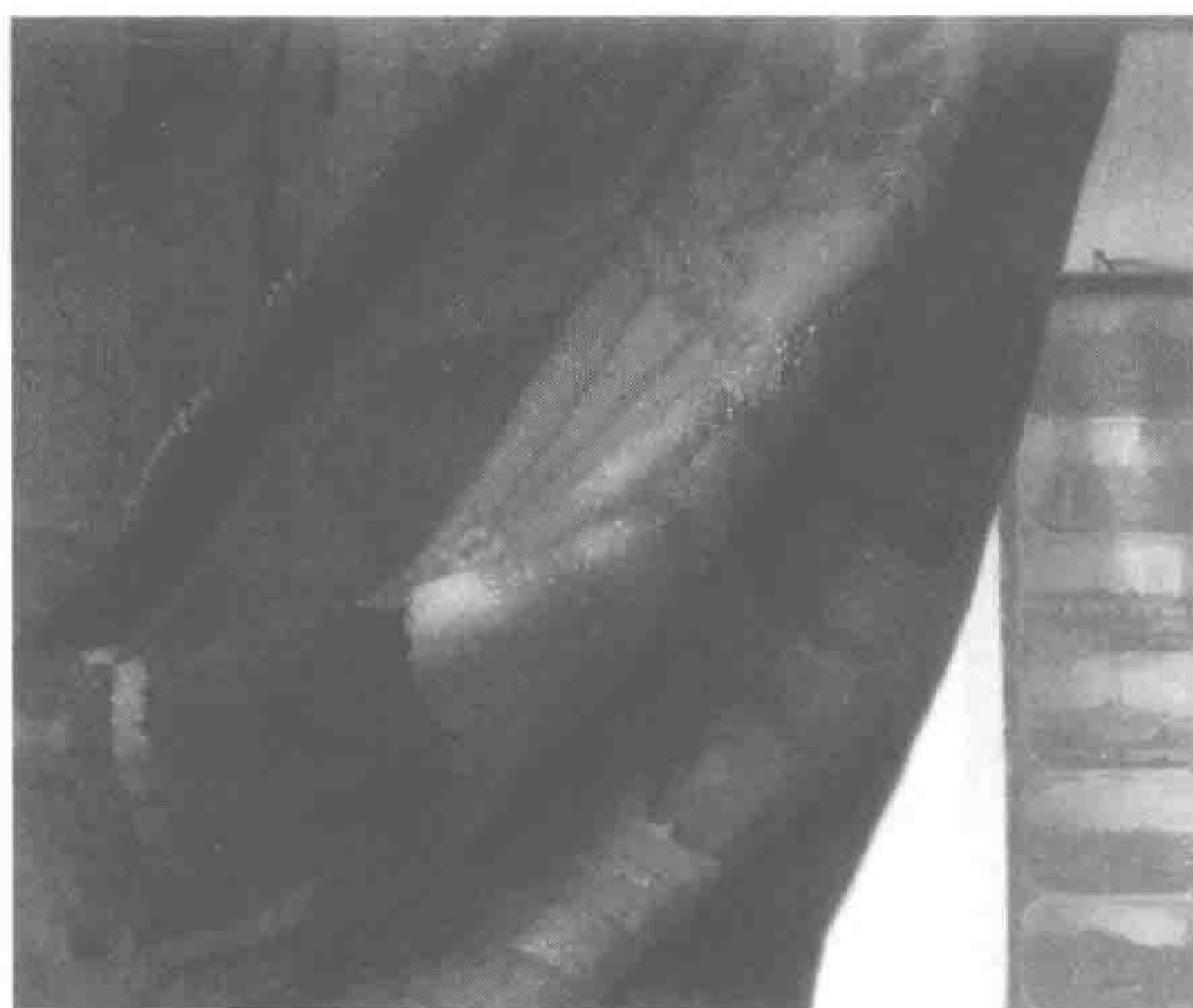


图105 杨·维米尔，《绘画的艺术》，细节（挂毯上的女性形象），维也纳艺术史博物馆

身描绘为一个居于充满色彩和光线的世界中心而不露面的无名人物，背对着观者，头上扣着一顶黑色的帽子，艺术家本人已然隐身于作品中。我们无从知晓此刻他的注意力停留在何处：专注于模特身上还是他自己的画布上？观察与观察事物的符号并无差别。这就是此画营造的一大错觉。它代表了一种**绘画的艺术**，其中包含了绘制地图的动力。

第五章

注视语词：荷兰艺术中的文本再现

荷兰绘画如此注重写实性图像，却能坦然地接受画面上的题词，着实令人惊讶。这些题词或出现在字迹清晰可辨的彩色书籍、纸张、地图上，或编织在布料里，抑或出现在木板、石碑、维金纳琴以及墙面上（图106、图108、图110、图113、图129）。这些语词可能早在作画前就已题写在了诸如书籍或维金纳琴这些器物表面，或作为额外的标签加入其中，或是艺术家直接留下的签名。但在每个案例中，描绘可见世界和阅读题词之间总保持着一种连贯性。这些题写的语词，并非出于绘图的动机或出于唤起某个故事或体现某个主题而先于作品存在，它们本身便是创作的一部分。我们方才探讨的维米尔《绘画的艺术》便是这种常见现象中的一个绝佳例子。

我称荷兰绘画令人惊讶，是因为除了画家的签名外，我们通常不会想到语词会介入图画本身。[1] 自文艺复兴以来，西方艺术在这一点上有别于其他重要的艺术传统，比如中国艺术和日本艺术。视觉图像和言词符号之间界限分明。这并非因为文本在文艺复兴艺术中不重要，而是它们先于图像存在，并且不在图像自身范畴之内。图像的功能相当于一种记忆手段。[2] 经构思创作的绘画作品可令人联想起某个重要的文本，并且会将它的主旨而不是表面展现于我们的眼前。属于这种传统的文本被一幅图画所唤起，但语词不在其中出现。

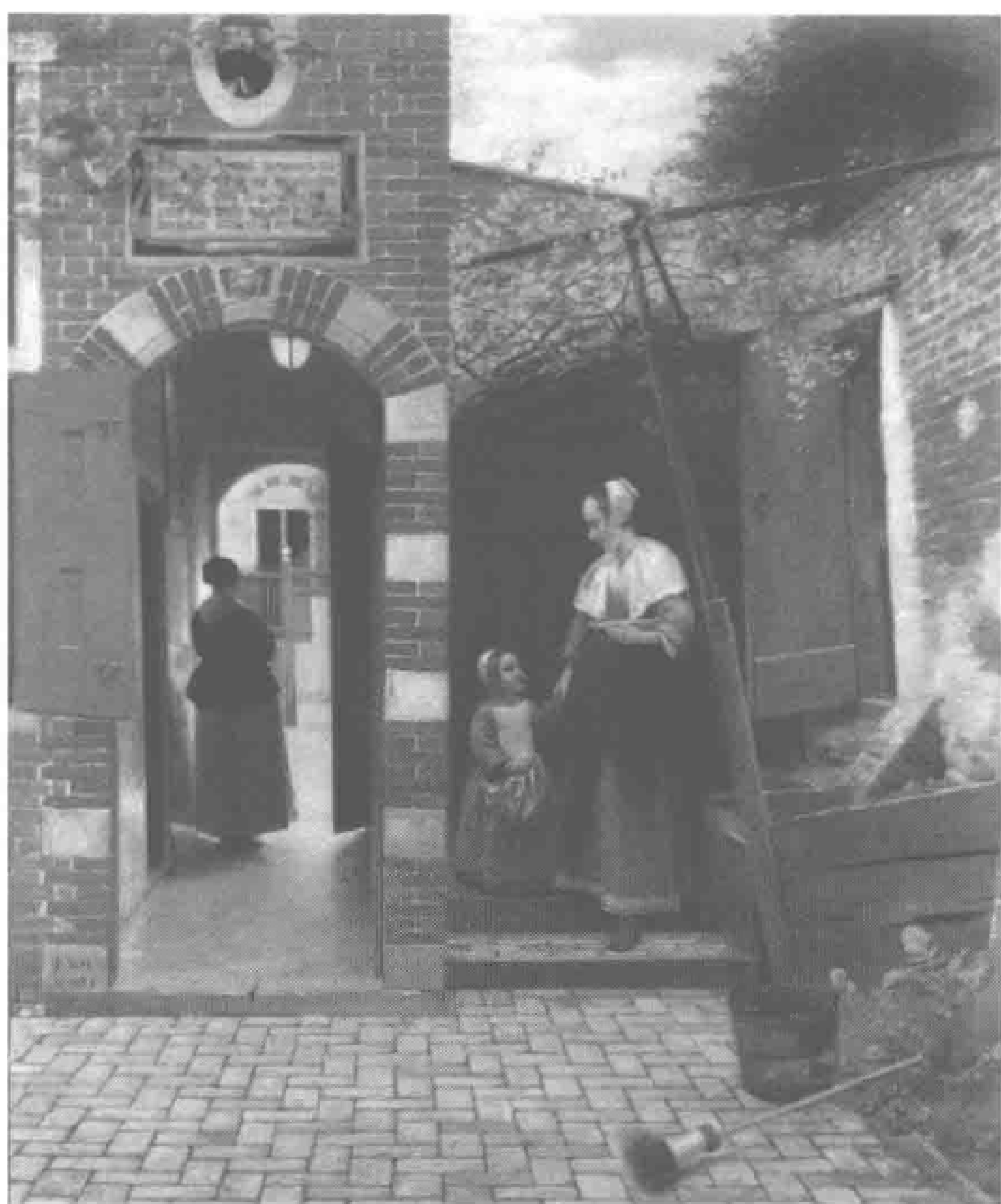


图106　彼得·德霍赫，《代尔夫特的一户家宅庭院》，1658年，伦敦国家美术馆



图107　彼得·德霍赫，图106细节（牌匾上的文字）

除了这种文字基础，此书的一个重要研究主题便是荷兰的描绘艺术。荷兰艺术诉诸眼睛、知识以及技艺，意味着这些方面要替代图像创作以及图像所信任的文本基础。正如荷兰艺术的诸多特征，注视语词这种现象带着一种现代光环。我们所公认的属于当下世纪艺术的一种标志是它打破了传统西方艺术中文本与图像之间的界线。毕加索的《我的美人》[*Ma Jolie*]、保罗·克



图108 巴托洛梅乌斯·范德赫尔斯特，《圣塞巴斯安护卫队四弓箭手》，1653年，阿姆斯特丹国立美术馆



图109 巴托洛梅乌斯·范德赫尔斯特，图108细节（黑板上的文字）

利［Paul Klee］的《来自灰色的夜》［*Einst dem Grau der Nacht*］、勒内·马格里特［René Magritte］的《这不是一支烟斗》［*Ceci n'est pas une pipe*］以及贾斯珀·约翰斯的《字母表》［*Alphabet*］都引起了我们对语词与图像共同的再现地位的关注。我们将如何理解这种相似性？首先，这种认可具有一种警示功能。它兴许有助于我们免于陷入现代主义学者所发出的一种最常见、最具误导性的声明，认为语词和图像的再现地位在时间前后上有明显的分水岭：据我们现在所知，艺术或文本再现可追溯至19世纪。然而一方面声称荷兰的描绘艺术催生了现代主义的观点并不正确。在现代主义模式中，含有语词的图像是为了庆祝一种新型、史无前例的制作，也就是一幅图画。同时且往往就在同一件作品中也就表明了原本在图像中只能以符号呈现的东西，现在无法呈现了。这是一种具有讽刺意味的、解构性的图画模式。另一方面，荷兰艺术脱胎于一种传统，在这种传统里长久以来语词与图像可以并存，并且在插图本手稿及之后的印刷书页里，二者既相结合又相竞争。17世纪的荷兰人远非怀疑或解构图之制作，而是赋予图文共存以优势。图像在人类制作中具有中心地位，是获取真知的组成部分。因此，我们要谨慎地辨析其寓意。

172

我在本章中所要讨论的问题恰恰便是，当我们述及一幅图画的荷兰观念时，在语词和文本上发生了什么？我将此答案引向意想不到的方向，分三部分阐述：题词、信笺形式的文字图像以及隐含在叙事作品中的说明文字。

一

在画中使用题词最重要的人物是彼得·桑雷达姆。他所画的荷兰教堂观察细致，描绘细微，并且都有丰富多样的题词。比如，他在位于阿森德尔夫特［Assendelft］的晚期哥特圣阿道弗斯教堂所绘制的作品（图110）已经脱离当时的教会艺术，不再依靠人类事件以及反射着从透明无色的玻璃窗射进来的日光的白墙来赋予作品生动感。我们眼前所见的是画架上的一幅建筑全景图。我们兴许可以将这种肖像画模式与鲁本斯的祭坛画《圣依纳爵·罗耀拉的奇迹》［*The Miracles of St. Ignatius Loyola*］（图112）相比较。在鲁本斯的这张作品里，教堂反而成为一出令人惊叹的戏剧背景。除了远处依稀可见的牧师和右侧的墓碑，一些铭文几乎是仅有的阐述了。在左侧的唱诗班长凳上，桑雷达姆以素描习作的形式标注了教堂的名称和绘画创作的日期。这条记录不属于所绘世界的一部分，而是在素描稿上额外添加的，尽管隐藏在长凳边缘。右侧是一座石质建筑，以哥特式书写体所写的一则铭文表明了此墓群属于阿森德尔夫特勋爵家族。尽管手迹的风格切合这座哥特式教堂，但是它显然也是艺术家额外添加的。最后，在画板底部位置，有一块镶嵌在教堂地砖上的墓石，上面写着“JOHANNIS SAENREDAM SCULPTORIS CELEBERRIMI... ”［纪念雕刻家约翰尼斯·桑雷达姆］（图111），文字与我们的视线方向是相反的。这是艺术家父亲的墓穴，其父卒于1607年，当时彼得才十岁。教堂墓穴上这块刻字的石碑图像是桑雷达姆以其微妙的谦逊态度来纪念过世的父亲。通过墓穴上所刻的姓名来纪念逝者，此举并不试图通过叙述进行重构，也不试图带有寓意去表现重大事件和死者生前所关心的问

174

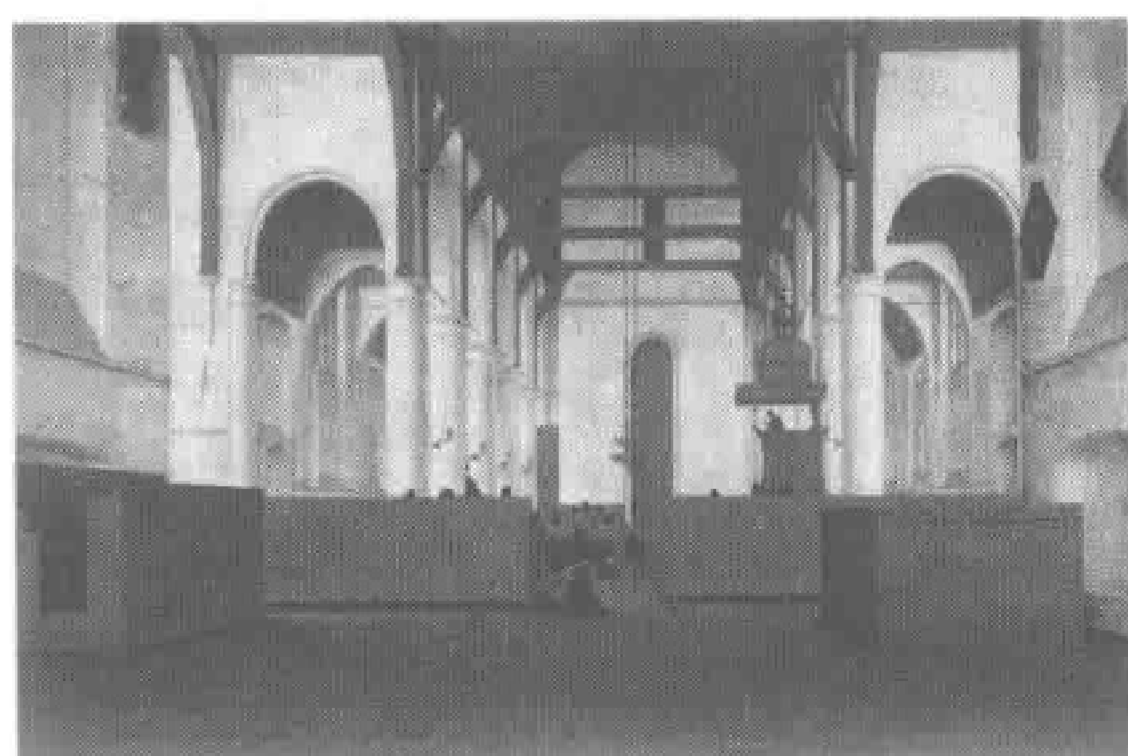


图110　彼得·桑雷达姆，《阿森德尔夫特的圣阿道弗斯教堂内景》，1649年，阿姆斯特丹国立美术馆

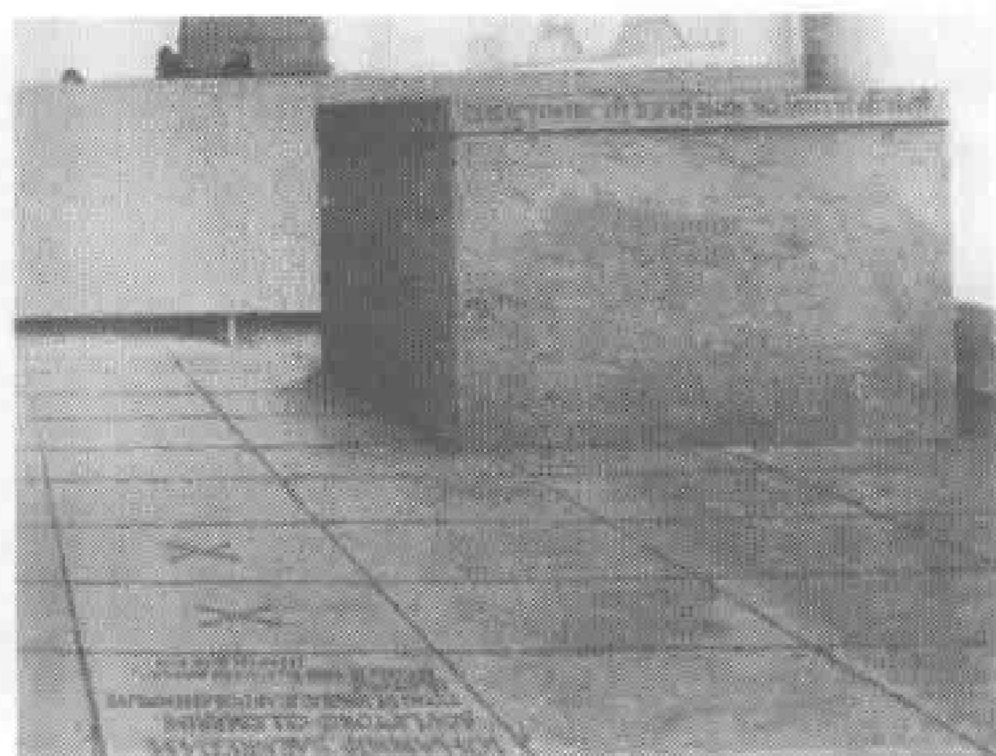


图111　彼得·桑雷达姆，图110细节（墓穴上的铭文）



图112　彼得·保罗·鲁本斯，《圣依纳爵·罗耀拉的奇迹》，维也纳艺术史博物馆



图113 彼得·斯丁维克,《特龙普上将的死亡寓言》,莱顿市立美术馆“布料厅”



图114 代尔夫特老教堂内的特龙普上将墓冢，荷兰国家文物保护署

题或身为儿子与这些问题之间的关系。我们发现在彼得·斯丁维克［Pieter Steenwyck］的《特龙普上将的死亡寓言》［*Allegory on the Death of Admiral Tromp*］（图113）作品中也采用了相似的方法来纪念死者。已逝海军上将的肖像画及其祭文中的题名再现了他的一生，其中并未涉及其功勋。相较之下，我们可以看一下代尔夫特老教堂［Oude Kerk］内的特龙普墓冢本身（图114）。特龙普的伏卧墓周围包围着诸多图像，包括海神和以花彩装饰的胜利纪念碑。然而我们还发现以浮雕形式表现的海上战争讲述了特龙普的海军生涯中所取得的胜利。静物画显然是诫世传统的一部分。熄灭的蜡烛、书籍、佩剑、地球仪以及桂冠向来都是用以隐射过去的成就和曾在这个世界上所拥有的东西。然而通常而言，原本并无特色的主题，一旦将英雄的姓名和面孔与那些稍纵即逝的物品摆放在一起，主题就变成了一种史实形式。在这两种纪念性题词，即墓穴上的铭文和主题页中，眼前的图画世界反而不再需要观者进一步读解，因为图画的含义已经写明并呈现在画面上。

175 桑雷达姆对作品中题词的地位和作用了然于心。他在画中引入观者，以此引发对题词的关注。由此我们想到了在那件圣巴瓦教堂作品中，一个小个

子男人站立着，抬头仰望头顶的管风琴。他的目光引导着我们望向百叶窗上基督复活像及其下方所题的金色语词（图115），这些语词唤起了一本赞美诗歌集《歌曲和宗教歌曲》[“nde zangen en geestelycke liedekens”]里的音乐，而题词是圣经中一篇长文《在圣经诗篇、赞美诗以及赞美歌里相互教导和劝解》[“teach and admonish one another in psalms and hymns and spiritual songs”]里的一部分。桑雷达姆凭借他对手工描绘的无比热情（出自金叶的金色信笺），引入了图像和管风琴音乐，而当时新教教堂已经禁止图像作为礼拜的形式。[3]通过音乐表达对上帝的膜拜，具有一种令人无法

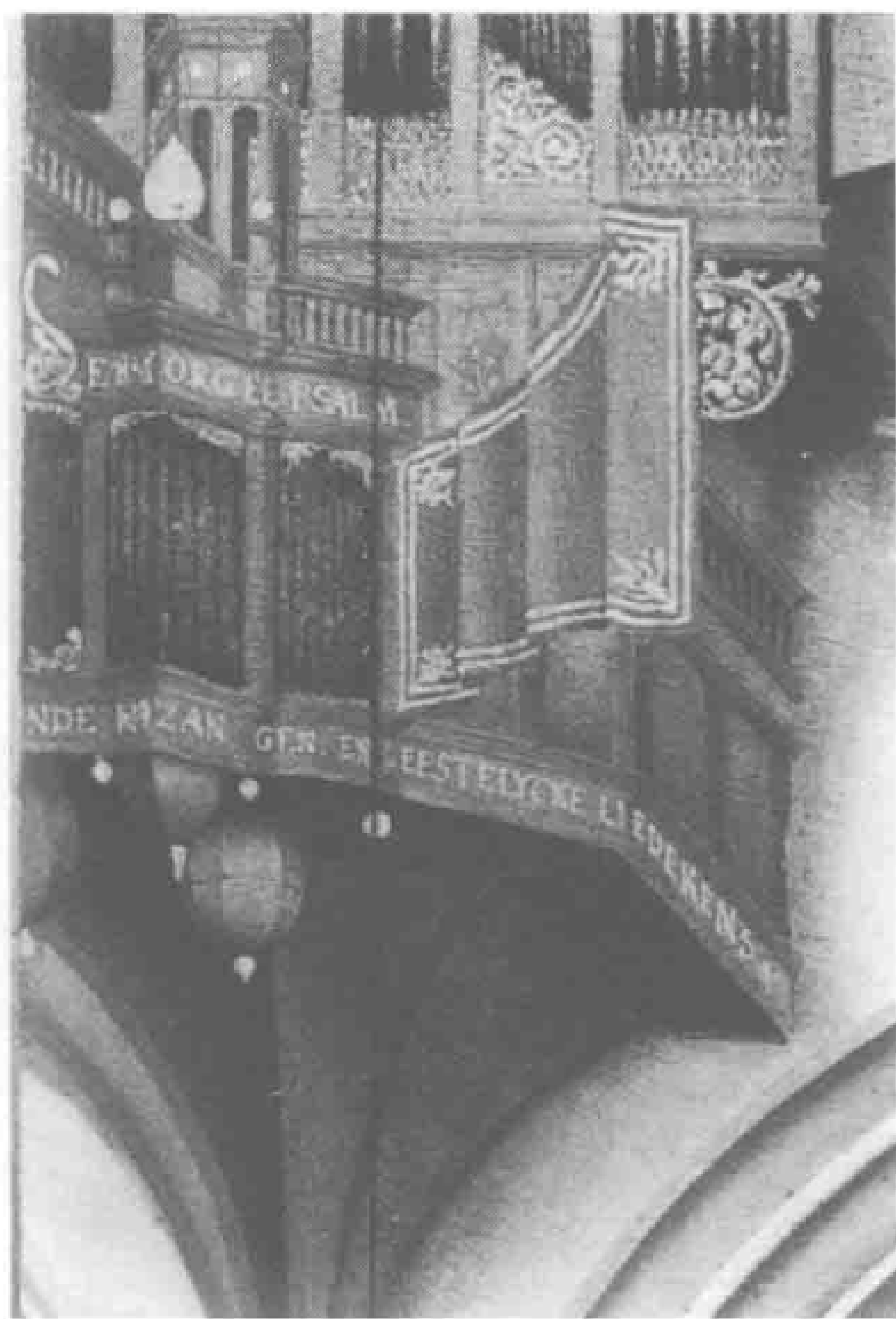


图115　彼得·桑雷达姆，《哈勒姆圣巴瓦教堂内部》，1636年，细节（管风琴上的题词），阿姆斯特丹国立美术馆

理解的非叙事性，甚至我们兴许认为这是一种非实体形式。如果我们比较一番桑雷达姆此处对赞美诗的称赞与鲁本斯用丰富的色彩和鲜艳的肉色调表现圣塞西尔狂喜地弹奏维金纳琴，抬眼望向天空的话（图116），便会深刻理解这层意思。

我们发现在桑雷达姆的作品中也有类似的风格，他在这些作品中通过自己的签名来确定自我身份和地位。以几件作品为例，桑雷达姆以涂鸦的方式在教堂的墙上写下教堂的名称、他本人的名字以及作画的日期。他的乌得勒支马利亚教堂作品（图117、图118）中，题词是与三个涂鸦小人组合在一起的，这三个小人是用相同的墨水或粉笔涂鸦在前景的一根柱子上。这些题词与其相联系的小人一样，以赭石色、黑色、白色三种色彩和三种不同的笔迹进行分隔，以此来表明这一系列的涂鸦是在不同时间完成的：

176

177



图116　彼得·保罗·鲁本斯，《圣塞西尔》，柏林（西）普鲁士文化遗产基金会国家博物馆铜版画珍藏馆

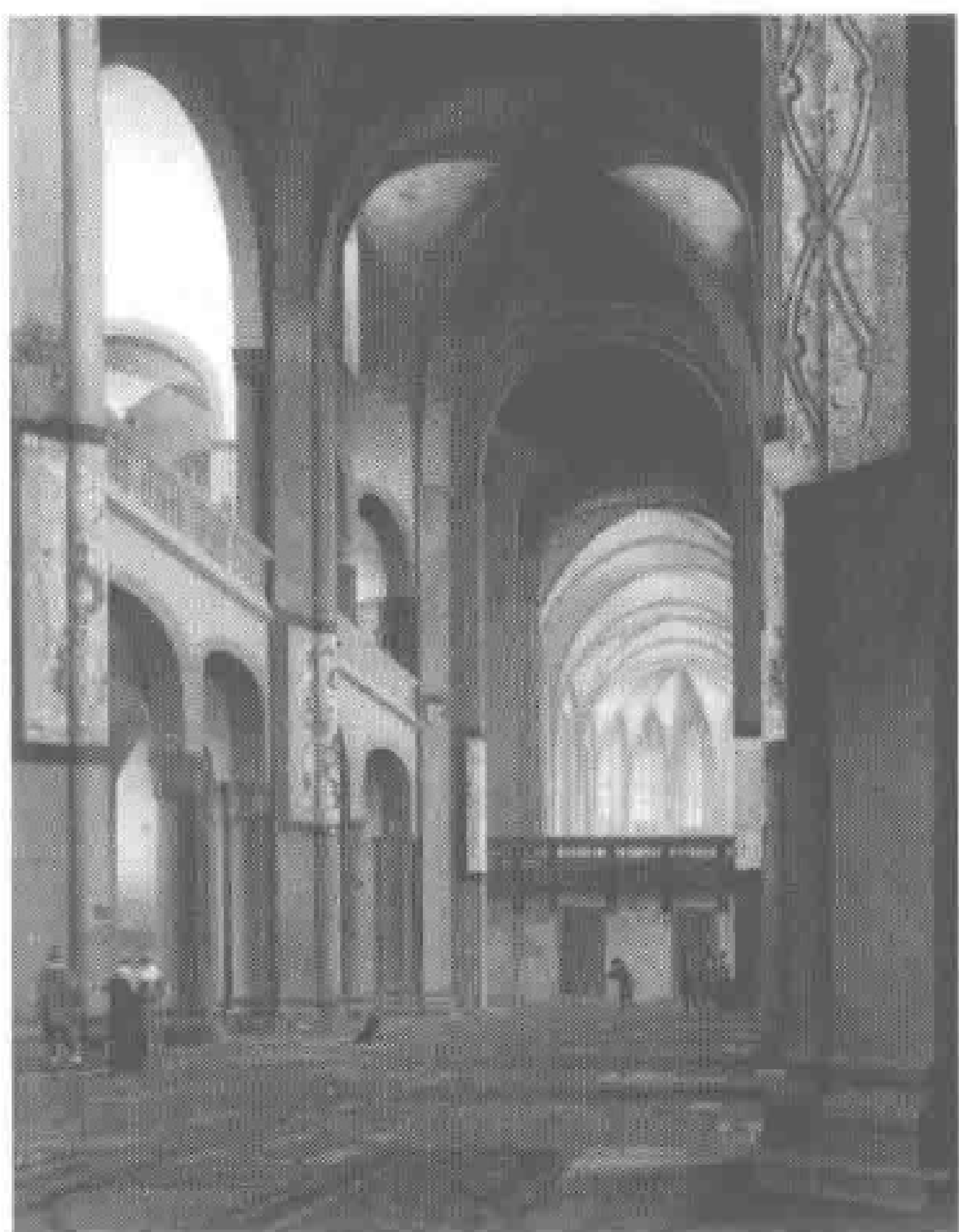


图117　彼得·桑雷达姆，《乌得勒支马利亚教堂内景》，1641年，阿姆斯特丹国立美术馆



图118　彼得·桑雷达姆，图117细节（前景柱子上的题词）

[Dit is de St Mariae kerck binnen uijttrecht (ochre)
Pieter Saenredam ghemaeckt (black)
ende voleijndicht den 20 Januarij int Jaer 1641 (white)]
这是乌得勒支的圣马利亚教堂（赭石色）
彼得·桑雷达姆所作（黑色）
完成于1641年1月20日（白色）

不同笔迹、颜色以及分隔的效果是为了将桑雷达姆的题词内容与一种没有受过美术训练的素描联系在一起。瓦萨里曾讲过一则逸事，大意为米开朗琪罗曾经以模仿儿童艺术的方式来展现自己高超的技艺。[4]桑雷达姆的意图则相反。这位荷兰人远不是为了宣示自己特有的才能，而是体现各种绘画之间的相关性——不管它们训练有素，还是未经训练；不管是图像，还是手迹。涂鸦-题词的形式和位置同时也是以另一种方式来表示或者确立艺术家的地位。桑



图119 杨·凡·艾克，《阿尔诺芬尼的婚礼》，1434年，伦敦国家美术馆

雷达姆将自己定位为教堂里那个在墙上涂鸦的人，他是以这种方式巧妙地削弱其作为作品创作者的优先地位。这一做法与画中标明的视点和“观者”的定位有关，关于这一点我们在第二章中已经讨论过。桑雷达姆弱化自己作为作品创作者的地位，其目的是为了给予教堂里记录的信息以优先权，由此来体现图画本身就是一种特殊的文献。

178 艺术家使用签名来确立其在作品中的存在，同时将画像变为一种文献，这种方法并不是桑雷达姆的首创。在北方艺术史上，这种方式至少可以追溯到凡·艾克的阿尔诺芬尼肖像画（图119）。凡·艾克在墙上用秀美的书法体写下“Johannes de eyck fuit hic”[杨·凡·艾克在此]，意在证明他在现场，是这对夫妻婚姻的见证者。这件著名的绘画作品是一份独特的婚姻证明文件。

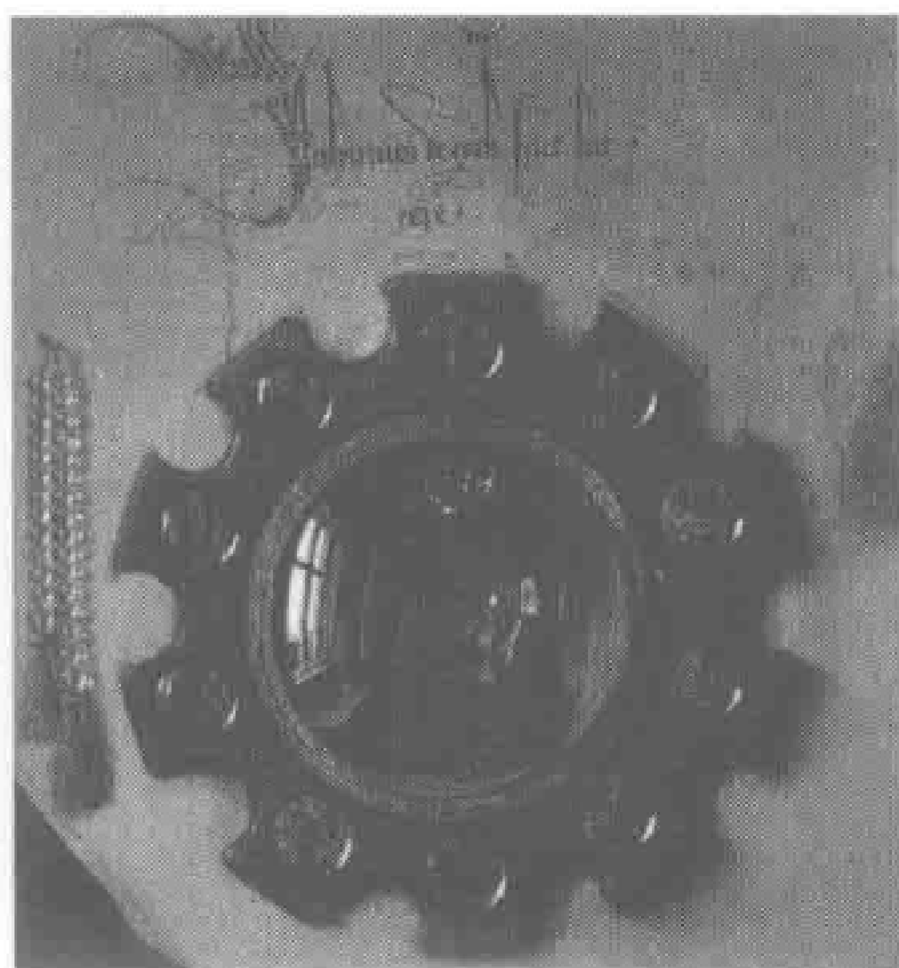


图120　杨·凡·艾克，图119中的细节（手写的姓名和艺术家的镜像）

179

然而特别是在桑雷达姆的帮助下以及我们对17世纪荷兰艺术概况的理解，我们认为这种方法同时也是诸多北方绘画创作属性的一种范例。凡·艾克就像风景画和静物画画家一样，是眼前世界的见证者或记录者，而他并未宣称自己为新世界或第二世界的创造者。这一点在凡·艾克的作品里，不仅通过题词，而且借助题词下方墙壁上镜子里画家的镜像（图120）得到了确认。对这一手段进行全面探讨，兴许会使我们远离桑雷达姆和题词这一论题。我们有充分的理由认为，这种手段在北方有着悠久的历史。（在17世纪，艺术家在画架前作画的镜像就曾出现在凡·艾克的范德帕埃拉祭坛画中圣乔治的盔甲上［图11］、出现在其根特祭坛画中圣父皇冠的珠宝上以及诸多静物画的对象表面上［图9、图10］。）但是凡·艾克将镜像和题名并置于作品中，这种现象值得用一章关于北方艺术中的语词给予讨论。镜子是错觉艺术中的一种*tour de force*［**绝技**］，它将阿尔诺芬尼在房间门口，从他背后可见的艺术家本人及其同伴与阿尔诺芬尼打招呼的情景得以再现。艺术家作为画面内部的见证者，再一次表明他的在场：他的在场既体现在语词（题词）上，又表现在图像（镜子）上。这件作品可视为自我在场两种方式（因为它的确如此）的合一，而这两种方式都没有向我们揭示人类制造者的属性。艺术家作为所描述世界的目击者，其在场性相对其本身的性质，对图画作品而言更为重要。而艺术家在场的这两种符号同时并存，引发我们对文字符号和视觉符号的常见功能的关注。它使我们重新回到当下讨论的主题，即语词与图像之间不同寻常又确信无疑的同一性。[5]

180

题词的指示或象征力量体现在它们在图－像的画面中所处于的位置。这种转换的意义在于强调了图画的标志性或再现地位。就这层意义而言，题词



图121 安东尼·莱曼斯,《静物》, 1655年, 阿姆斯特丹国立美术馆

画面在荷兰绘画中扮演着重要的角色。在很多绘画中，观看文本所带来的愉悦感和它们之间的差异正是通过这二者的并置加以强调的。这很大程度上是因为在当时印刷的徽志书中，这种文字图像以各种不同的字体展现出来。比如，安东尼·莱曼斯［Anthony Leemans］的一幅虚空静物画（图121）中，将印刷的卷头插画与单页印刷广告相对比，将一首手写体诗歌与一页乐符，甚至一张用来卷烟草的随意书写的纸张相对比。艺术家还在一张大头钉固定的纸张上添加了自己的签名。此处如同斯丁维克的绘画一般，特龙普上将的英雄事迹都手书在了一张印刷纸上。各种手写文本与各种汇聚的事物相互竞争。与艺术家创作行为相关的任何问题都置于一旁，仿佛那个广为流传的阿佩莱斯和鞋匠的故事一样，故事里的那句箴言“安分守己，不管闲事”（鞋匠不必批评阿佩莱斯的艺术，这是他无法理解的东西）表达了一种谦逊但坚定的艺术立场。

在桑雷达姆所画的莱顿和哈勒姆的侧面素描图（图122）上方有手写体

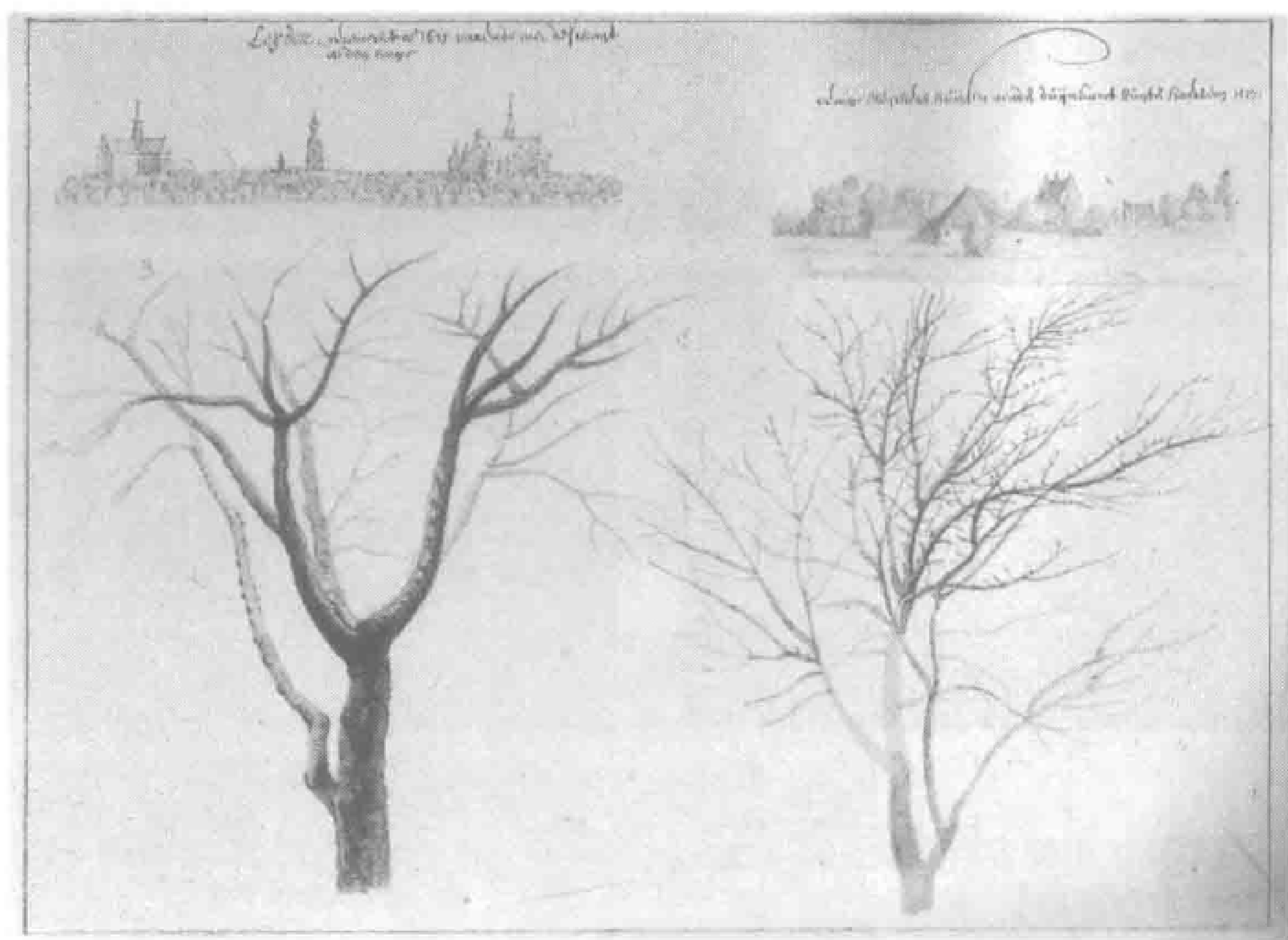


图122 彼得·桑雷达姆，《莱顿和哈勒姆城市侧面图及两棵树》（铅笔、涂料、水彩），1617年和1625年，柏林（西）普鲁士文化遗产基金会国家博物馆铜版画珍藏馆

的相关描述。我们在关注这些语词表象，尤其是左侧上方的花体文字时，也会注意到用纤细笔触描绘的树干轮廓，所画树干向外延伸，占据了整个页面的下方空间。我们必须记住有关这种手写体的些许背景知识，那就是当时在荷兰这种手写体受到广泛的追捧。[6]在一件《向尼古拉斯·梵尔布赫致敬》[*Tribute to Nicholas Verburch*] 的手写体作品中，花体字错落于花枝和珠母贝造型之间，命名与绘图之间的界限处于一种悬而未决的状态（图123）。这种竞争游戏的一个独特案例便是一种与众不同的绘画类型，即大家所知的**钢笔画**（图124）。在一块看似为绘画而准备的木板上，用铅笔和墨水作画，如此一来，所画的世界就如同一幅手书的画。我们之前将这视为在素描和绘画之间缺乏明显界限的例子，现在我们可以再添上一个素描和书写之间缺乏界限的例子。**钢笔画**通常借助的是它的记录功能。杨·范德维尔德 [Jan van de Velde] 通过铅笔画来记录海战的场景。事实上这种媒介可以将所画的内容书写出来，如此整个世界兴许可视为题词。在雅克布·马瑟姆 [Jacob Matham]



图123 迪尔克·范赖吉斯维克，《向尼古拉斯·梵尔布赫致敬》，阿姆斯特丹国立美术馆



图124 雅克布·马瑟姆，《啤酒厂和杨·克拉斯·洛的乡间别墅》（钢笔木板画），1627年，细节，哈勒姆弗兰斯·哈尔斯博物馆

描绘的啤酒厂和杨·克拉斯·洛［Jan Claesz Loo］的乡间别墅图像下方就有一段冗长的题词，其作用便是如此。[7]

事物与其文字记录同时出现。它们通过图像和文字使自身变得可见，图画则以可见的方式为某个事物命名，由此进行记录。相当数量的荷兰图像都记录了自然奇观或者培根所称的反常现象。有幅作品记录了一个在腓特烈斯塔［Fredrickstaat］发现的巨大萝卜（图125）。据题词内容所知，这个萝卜的生长地就是腓特烈斯塔，重达7.5磅［ponds］。另一件作品记录了两块有据以来最大的肾结石，并记下了摘除的日期。另一作品描绘了一艘被俘的英国舰船及其海战历史，其中海战历史书写在一张易引起观者错觉的纸上，仿佛它是插入画框内的（图126、图127）。尽管这不是什么自然奇观，但是我们应给予特殊的关注。还有一件作品描绘了一条鲱鱼，并附有一首诗歌说明了鲱鱼是给我们享用的，并不乏溢美之词（图128）。在以上每个例子中，语词和图像的结合证明了一种观点，即画面中的事物在没有求助叙事手段的情况下，引发了我们的关注：因为题词的关系，萝卜并没有在我们眼前拔出来，舰船也没有严阵以待的场景，也没有享用美味的鲱鱼的情景。

183



图125　无名氏，北荷兰学院，《萝卜》，1626年，细节（题词），阿姆斯特丹国立美术馆

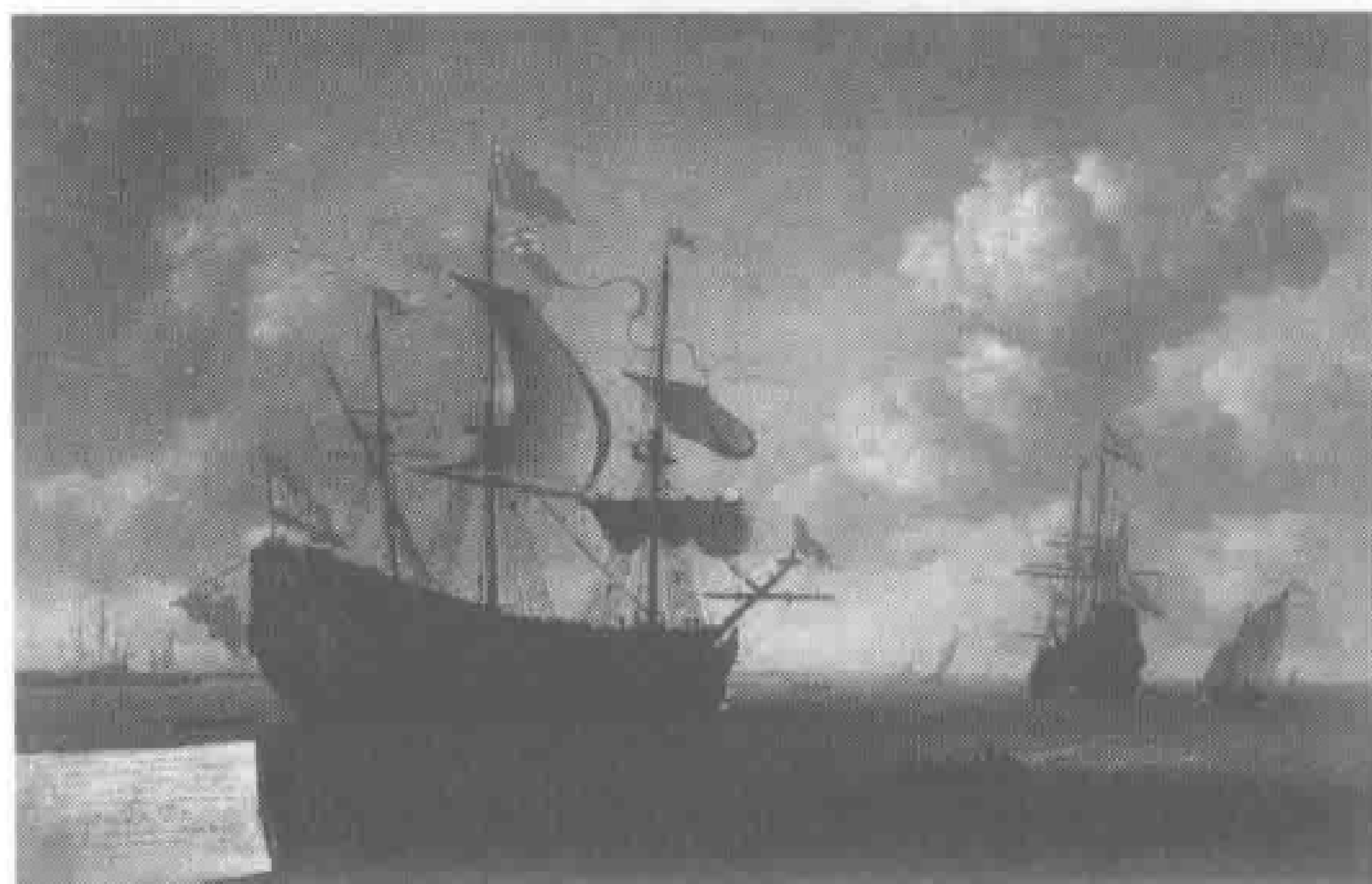


图126　杰罗尼穆斯·范迪思特，《英国“皇家查尔斯”旗舰号被查封》，阿姆斯特丹国立美术馆

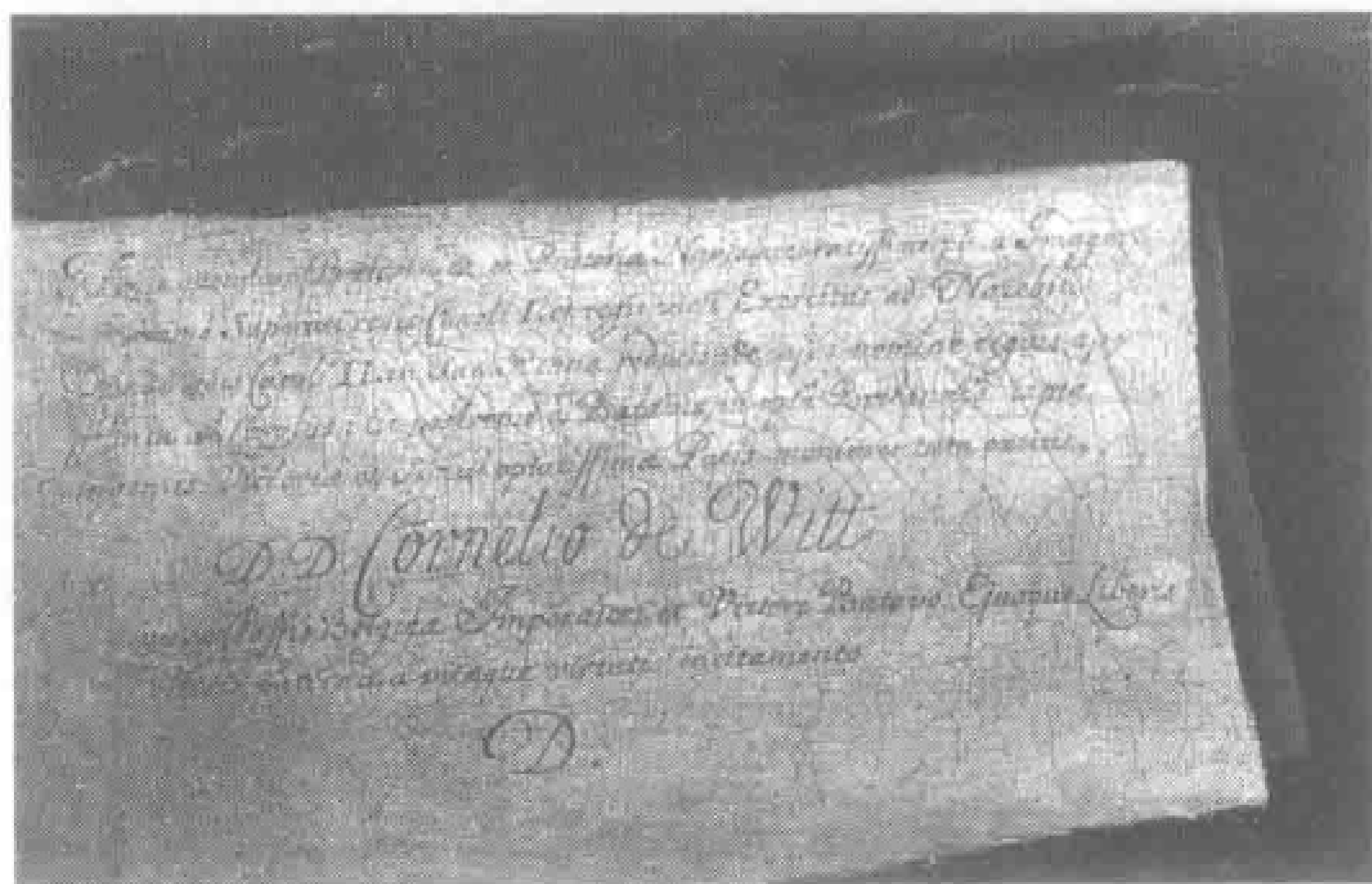


图127　杰罗尼穆斯·范迪思特，图126细节（题词文献）

我们还可以将维金纳琴上的题词归入这种题词现象中，维金纳琴上的题词在17世纪中期艺术家如加百利·梅特苏、杨·斯滕以及杨·维米尔的绘画作品（图129—131）中经常出现。甚至荷兰的乐器通过语词使其自身变得可见，这在音乐史上是一件颇为奇怪的史实，是荷兰（我这里所说的荷兰也包



图128 约瑟夫·德布拉伊，《鲱鱼颂》，1657年，亚琛州立苏尔蒙-路德维希博物馆

186 括安特卫普）特有的，乐器上的题词与常见的涡卷饰纹和田园景色装饰一同出现。[8]它们如同其他事物——地图、管风琴护套、书籍——与它们自身的文字记录一起在荷兰绘画里再现。题词的范围是有限的。它们或赞颂抚慰心灵的音乐，或引用赞美诗诗人的训诫，尽其所能颂扬上帝。这些都表明了与家庭音乐不同的态度，但二者之间是可以相互替代的。梅特苏在其一件作品中漫不经心地再现了一把写有赞美诗的维金纳琴，这件作品中似乎并没有情爱暗示，而在另两件作品中显然是有这种意味的（图129、图130）。换言之，题词似乎并没有提供诠释作品的钥匙。这种观点与图像学家的看法不同，但是



图129 加百利·梅特苏,《坐在维金纳琴边的女子》，鹿特丹博伊曼斯-范博伊宁根博物馆

在我们看过了荷兰绘画中大量的文字后，我们对此应该不会感到诧异。在一件藏于伦敦的梅特苏出色的作品（图130）中，一位正在上音乐课的年轻女子转身为一位男子弹奏音乐，而这位男子向女子献酒作为答谢。她会接受献酒吗？她应该这么做吗？他应该献酒吗？这件绘画作品似乎根本没有考虑这些问题。二人之间的关系并未言明，正如我们与作品之间的关系一样。题词——“Praise God with every breath”［竭尽所能颂扬上帝］——恰恰位于依稀可见的图画之下，遮盖画作的帘子微微下垂，遮住一部分画面，同时在文字旁边留下阴影。墙上的这幅图画经辨认是梅特苏早期的一件作品，但画面



图130 加百利·梅特苏，《二重奏》，伦敦国家美术馆

方向与原作相反，它描绘了《第十二夜》[*The Twelfth Night*] 中的一场盛宴。在酒杯上方，我们发现一幅比恩王 [Bean King] 的画像，他喝着酒，发出很大的声响，但是他是认可这场带有宗教意味的盛宴的。“竭尽所能颂扬上帝”的题词内容似乎不是作为训诫，而是所有表现事物之一：正沉浸于调情的一对男女、喧闹的盛宴画作以及墙上的风景画。它们之间相互连接，甚至重叠，但是并无明显的等级或排序差别。它们共同组成一个世界，但是正如我们在荷兰绘画其他例子中所看到的那样，它们并不曾想要带给世界秩序。

187

在做这个简短的考察过程中，我已经设法表明一个状况：在荷兰图画再现中，文本所处的地位是独立的，但又居于一个平等的地位。这里的文本意不在提供一种隐含的意义，而是让观者有更多可看的内容。作品内容更宽广了，但是内涵指向却没有加深。一次又一次，语词代表了，或者准确地说再现了另一种艺术和文化里会被图画化为自我或社会戏剧的东西。桑雷达姆所



图131 杨·维米尔,《音乐课》,白金汉宫

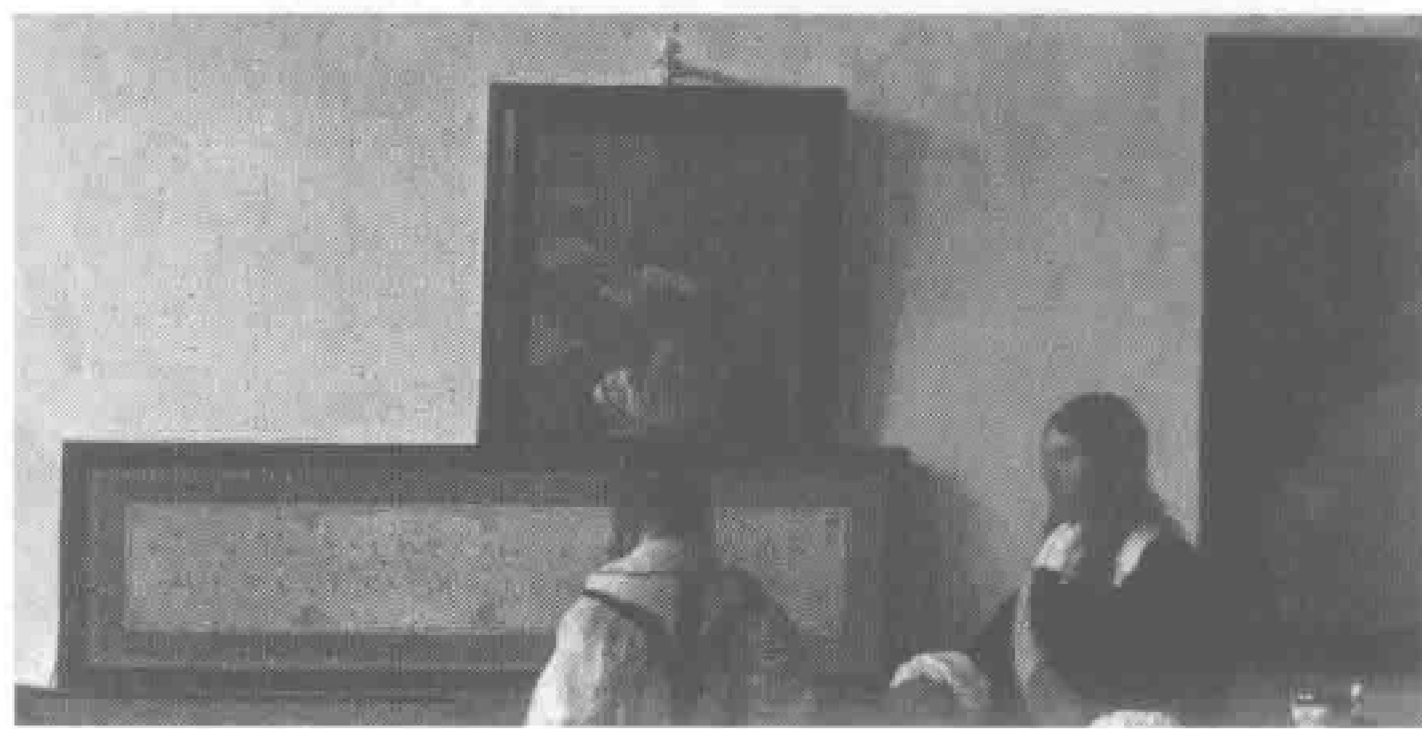


图132 杨·维米尔，图131细节（题词、镜像以及画作）

作的父亲画像和特龙普上将英雄式的冒险行为只是在描绘，而不是在叙述。正是艺术家本人，最为典型的是维米尔和伦勃朗，敏锐地意识到了对这种视觉呈现的坚持，也意识到它那奇怪的意义深度之缺乏。

188 维米尔直面艺术的局限性，并学会接受它。对于他而言，任何再现在本质上都受到限制，也就是说艺术家在一段题词、一副面容、一张图画或者一面镜子中让我们看到的是他所偏爱的东西。这一点对维米尔而言是基本的常理。目前藏于白金汉宫的维米尔作品《音乐课》[*The Music Lesson*]（图131）

中，一个男子正陪同一个站在维金纳琴旁的女子，即他的学生。在她前面的墙上有一面镜子，映照出房间的局部模样，女子的脸稍稍转向那位男子。我们看到在右侧的墙上挂着一幅画，画中描绘了《罗马人善举》[*The Roman Charity*] 的故事场景：一个被捆绑的男囚犯西蒙 [Cimon] 身体向前倾，吸吮着一位慈悲心肠的女子的乳汁维持生命，这位女子正是他的女儿佩罗 [Pero]。这位男子正如那位陪同的老师，依赖女人而生存。维金纳琴上的题词写着"音乐是快乐之同伴，悲伤之良药"。题词是体现男子和维金纳琴旁边的女子之间关系的方式之一，而且也是四种解释之一（图132）。每一种方式都只体现了局部，不只是因为其他画面没有涉及，而是因为每一种方式体现的内容都只是整体画面的某个切面：女子的"真容"只能从背后可见；她的脸朝向不同的方向，映照在镜子里；墙上的画被画框严重截断；维金纳琴上的题词很难辨认（相较于梅特苏作品中清晰的题词），并被女子的身体遮挡。题词难以看清是因为这幅画营造了一种距离感，并有光线进入画面，甚至还用了色彩。这幅画像不像梅特苏的画作，它没有聚合成一个世界，也无法得以证实。相反，它把世界外物的面貌描绘成一个无法理解的存在。维米尔在其作品中频频以这一真理为主题，正如女子呈现给男子的这种无法理解的仪态。

维米尔呈现的图像是我们所熟悉的一切，而伦勃朗是一个强烈提倡打破旧习的人，他拒绝这些熟习的状态。比如，在伦勃朗的画作中经常出现书籍，并且描绘得非常用心，正如在牧师安斯洛及其妻子的肖像画（图133、图134）中所呈现的那样。厚厚的书籍在金色的光线下散发着微光，打开的书页似乎在诉说书中自有黄金屋。然而，我们看不清任何题词或图画。就这点来说，我们兴许会对两幅肖像画进行对比，画中人可能是伦勃朗的母亲。伦勃朗和他的学生赫里特・道 [Gerrit Dou] 各画了一幅正在阅读的老妇人画作（图135、图136）。赫里特・道笔下的女人正眯起眼睛，一心一意地看着一页彩图，据辨认这页彩图出自一本荷兰图画书。这是一本天主教经文选，书中囊括了福音书和使徒书信集里的节选内容。我们不由地会与这位妇人一起阅



图133　伦勃朗·凡·莱茵，《安斯洛和妻子》，1641年，柏林（西）普鲁士文化遗产基金会国家博物馆铜版画珍藏馆

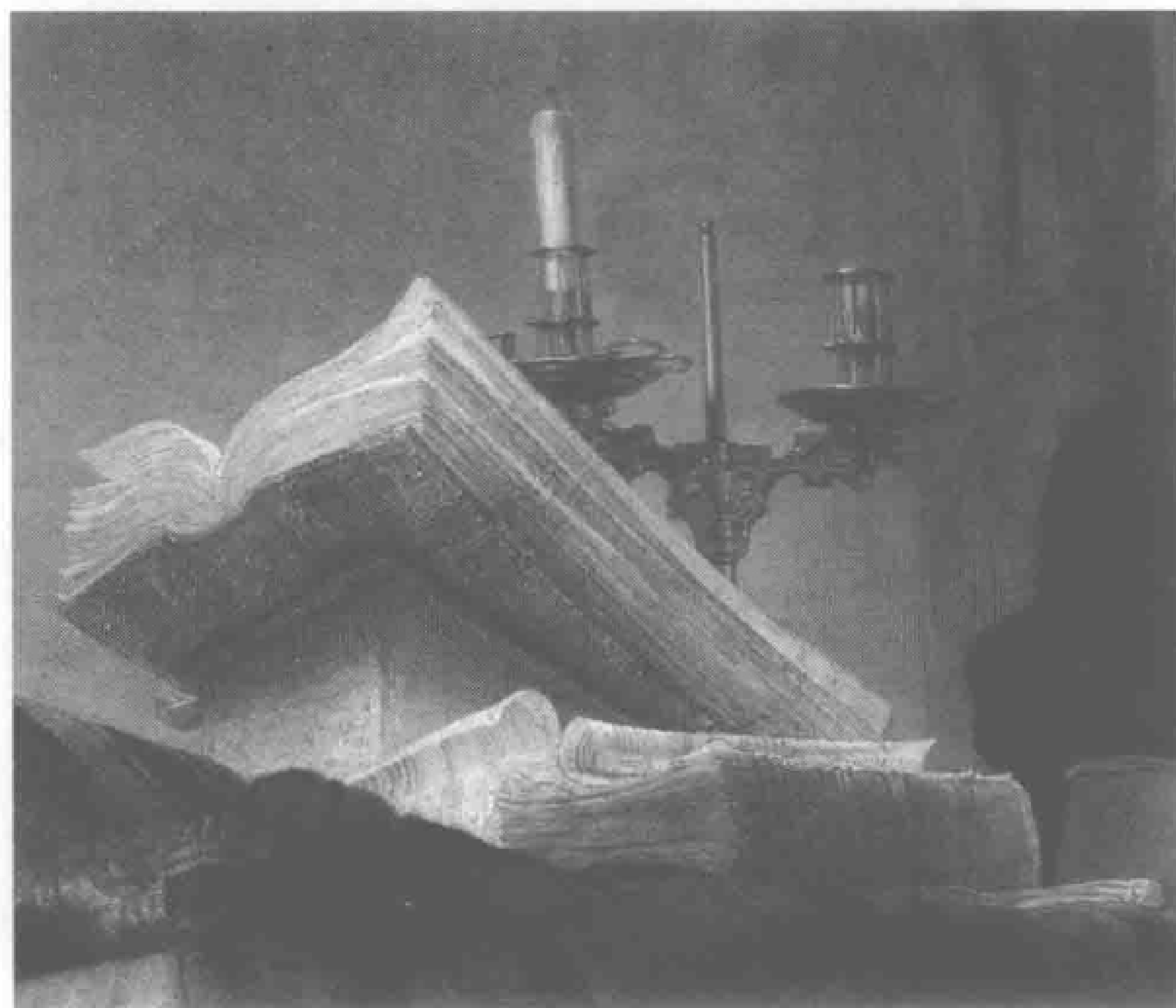


图134　伦勃朗·凡·莱茵，图133细节（书）

读，此页的内容显然是路加福音第19章，这章内容原本是在教堂献祭仪式上阅读的（图135）。[9] 阅读者和书页表面上的光线明亮且均匀。看见这个文本便可知晓画面内容。观看这个文本就如同观看插图说明的图像。而在伦勃朗的版本里，侧重点大不相同。画中的文本无法辨认，除了两个字母，借此也仅



图135　赫拉德·道，《伦勃朗母亲》，阿姆斯特丹国立美术馆



图136　伦勃朗·凡·莱茵，《老妇人》（兴许伦勃朗母亲扮演的是汉娜女先知），
阿姆斯特丹国立美术馆

够揭示此书是希伯来文，即上帝的语言（图136）。这里没有任何解说，处于阴影中的阅读者与书籍之间的联系似乎更多的是依靠那只触摸书籍的手，而不是眼睛。概括一下二者之间的差异：荷兰其他艺术家向我们展现了可见的 192 文本，而伦勃朗强调的是我们必须重视画面中的**圣言**而不是文本表面。因此，除了为一件未完成的寓意画，即《国家之和谐》[*The Concord of the State*]（鹿特丹）的设计和早期一件耶稣受难图上方以希伯来文、拉丁文以及希腊文所写的标题外，伦勃朗在一幅绘画作品中的题词只有希伯来语词，这些字源于《摩西》[*Moses*]（柏林）一画中上帝高举的法典石板以及在《贝尔沙泽的筵席》[*Belshazzar's Feast*]（伦敦）中出现的上帝之手在空中所写的希伯来文。伦勃朗的绘画体现出一种决心：必须明确并处理荷兰绘画中通常被忽视的文本。

二

回顾一下我们提出的第一个问题：关于荷兰绘画中出现的文本。我们要探讨的第二组案例是关于最不寻常又广受欢迎的荷兰绘画式文本之一：信笺。那些关于人们看信、写信以及收信的绘画给人一种陌生而又无法理解的印象。画家似乎闯入了作家的领地，但与作家匹敌又希望渺茫。将这些信笺绘画作为文本再现来考虑的话，又有一种令人不可捉摸之感，因为观者无法在绘画作品上读取任何语词。然而正是这种不可捉摸性使得这些信笺妙趣横生。从一种特殊的角度来看，这些信笺是视觉的关注点，而同时又无法提供更深层的含义，因此它们大可视为我们方才探讨过的题词问题中的一种特殊案例。这些信笺通常是绘画作品中的关注对象，但是我们看不到信笺内容，画中人的行为举止也无法反映出这一点。观看这些信笺需要视觉专注力，但是它的核心内容令人无法理解。正如我们将看到的那样，对画中信笺的诠释实则需要符合我们从当时各种原始材料中获知的关于信笺的学问、用途以及热衷之情。



图137　迪尔克·哈尔斯，《撕信的女子》，1631年，美因茨莱茵国立博物馆

当然，在这之前信笺也曾是绘画的一个母题。它通常在肖像画中表现为男性模特递送或者手拿信笺的场景。我们可以托马斯·德凯泽在约1627年所作的《康斯坦丁·惠更斯和他的随从》[*Constantijn Huygens and His Clerk*]（图1）为例。尤其是在荷兰，几幅信笺绘画如迪尔克·哈尔斯[Dirck Hals]于1631年创作的《撕信的女子》[*Lady Tearing a Letter*]（图137）[10]是与一种特定悲喜爱情的象征传统有关联。不过这里我们将关注赫拉德·特尔博尔奇、梅特苏以及维米尔等人在作品中表现出的对写信者和读信者的浓厚兴趣。画面中频频出现一个男子或女子常常独自一人在室内或一个次要人物如邮差、仆人或者朋友的陪伴下，写信、读信或者收信。这类作品起初在列宁格勒是作为一种社交行为来看待的，如在特尔博尔奇的《邮差送信》[*Postman Delivering a Letter*]所示的那样，之后关注点转向写信或读信。特尔博尔奇作品中出现的



图138 赫拉德·特尔博尔奇，《写信的女子》，海牙毛里求斯



图139 赫拉德·特尔博尔奇，《读信的女子》，伦敦华莱士收藏馆

一个正在写信的女子，创作时间可追溯至1655年（图138），一个读信女子或可追溯至1622年（图139）。这一主题在维米尔于17世纪50年代末和17世纪60年代创作的赫赫有名的读信者作品中达到顶峰。

尽管我们无法看到画中的文本，但一种颇具说服力的观点认为，它们的主题是关于爱情。19世纪艺术史家所认为的趣事被当今学者解读为警示寓言。在如迪尔克·哈尔斯与象征［emblematic］材料有关联的作品中，有人认为这些作品是对爱情的一种警告，而情书这一时尚主题有一些与之交叉的解释。这些解释通过各种途径与图像产生关联。奥托·范费恩［Otto van Veen］一幅创作于17世纪最初十年的爱情徽志中，丘比特以邮差的身份示人，并附有一处题词，表明他从一位不在身边的情人处带来了快乐。[11] 这幅画中将信笺与爱情相联系，尽管这件作品完全不像荷兰绘画。从这个角度而言，一件由J. H. 克鲁尔［J. H. Krul］所作的插画，画中还出现了印刷的戏剧文本——此文本是克鲁尔1644年出版的《纸世界》［*Paper World*］文集中的一篇——这幅

193

插画更接近于我们讨论的主题：一个男子坐在书桌前写信。根据文本所示，他在爱情（丘比特正站在身边）的驱使下写信，同时又因猜忌而克制自己，夹杂于两种情绪之中备受煎熬。[12]这幅以信笺为主题的画作在日期上刚好与当时的书信指南热潮相吻合，在书信指南潮流中就出现了让·皮热·德拉塞尔［Jean Puget de la Serre］所著的《时尚助手》［*La Secrétaire à la Mode*］。此书在1643年至1664年之间在阿姆斯特丹印刷了19次之多，并被翻译成荷兰文。[13]这些指南手册最初的本意是想借助书信范例来指导儿童写作。在17世纪，这种书信体发展成为有关成人礼仪书籍中的一种类别，而在这种类别中，情书被归为可接受的类别之中。当时荷兰人对书法的极大兴趣强化了此类书信写作的训练。无处不在的法语学校通常都会教授信笺书写和书法这两种技巧，而学校老师往往是些较富裕的荷兰人。对文学风行一时的狂热在现实生活中与之相匹配的便是书信写作的流行。事实上这里涉及一个问题，即这些书信图画记录的是社会行为——社会行为中确实涉及信笺的书写和阅读——还是在图解指南书里创造的文学作品？这一问题的答案兴许并不简单。在荷兰的图画制作中，当现实社会中的礼节与传统文学或艺术形式相一致时，某些特定的主题便会凸显出来。[14] 194

因此，在这些信笺图像中，爱情悬而未决。或者更为准确地说，爱情就在信笺之中，而信笺则是整幅画的关注中心。类似于荷兰的这类爱情游戏，诸多有关文学和社会情境的东西都有待学习。然而我们想要解决的问题必须与图画相关：他们是如何再现信笺的？这一问题的答案恰恰与图画自身的社会影响有关。

关于爱人不在身边这一主题，有个男子在信中写道： 195

自从你离开之后，我便陷入忧伤之中……因此我必须告诉你，在食欲不振、心绪无法安宁之后，我整日整夜茶不思、夜不寐。

［Je meine une si triste vie depuis le jour de vostre depart... Je vous dirai donc, qu'après avoir perdu l'appetit & le repos, je passe également les jours

entiers sans manger & les nuits sans dormer.]

对此，这位女士回信道：

我身体抱恙，无法去见你，让你备受煎熬，假如我有力气出现在你面前，抚慰你的心的话，那么你现在看到的将是我本人，而不是我的这封信。

196

但是眼下我的人身自由受到了父母大人的限制，他们只允许我写信，所以这是我能做的一切，希望这能宽慰你的心，等我回到你的身边。请你相信，我热切地期盼着回到你身边。

[Si j'avois le pouvoir de vous consoler par ma presence, des maux que mon absence vous fait souffrir, vous me verriez maintenant au lieu de cette lettre. Mais estant sous la servitude d'un père at d'une mère, qui ne me donnent pas seulement la liberté de vous écrire, c'est tout ce que je puis faire que de la prendre pour vous consoler de l'esperance de mon retour, vous pouvey bien croire que je le souhaite avec passion...] [15]

读到如上关于情人在这种境遇和情感中的传统叙述，我们不禁震惊于图画作品中情感表达的缺席。特尔博尔奇作品中的女人（和男人）都是一些平静、泰然自若的形象，他们在读信时没有流露出丝毫的不安。我们在意识到这些图画与书信指南之间关系的同时，有必要区分图画传统与文本传统之间的差异。书信指南里的信笺为叙述提供了一个框架，并且开创了早期书信小说形式的文学传统。信笺主题的界限不断拓宽，最终突破了书信框架，使得恋爱过程成为延伸性叙事文本的一个主题。信笺图像描绘了社交采用的形式，然而它又充当了荷兰艺术家避开书信叙事维度的一种工具。我们获知图画的主题是爱情，只是注意到了画面上的信笺而已。指南里的信笺和所画的信笺，这两种再现都确定了一种私人空间。尽管小说使得我们可以进入个人的情感

世界，但是荷兰画家描绘的女性沉浸于读信之中，离我们如此之近。显然它再现的是一个孤立的事件。

这些图画想要表达的并不是信笺内容、情人的情感、约会的计划，或者爱的行动与经验，而是将信笺作为视觉关注之物，一种可观看的画面。特尔博尔奇画作中的女性将注意力指向信笺画面，这一方式与我们作为这件绘画作品的观者被画面中展示的东西如耳朵上的珍珠及其蓝色耳弓、卷发、地毯边沿、角落里的枕头等所吸引如出一辙。对于以上这些细节的关注（我们已然看到17世纪中期“高雅”画家一贯的关注点）借助女性自身得以重申。这是我们所见的视觉关注点的另一种版本，它根植于教育观念和世界知识观。然而既然此处视觉关注点是信笺或读信，那么画面中心便出现了一处空白。信笺代表或再现的事件和情感是不可见的。奥托·范费恩有句箴言（引用塞涅卡的话）：信笺是爱情留下的蛛丝马迹。[16]

在《读信的女子》（图141）中，梅特苏将信笺置于其他再现性的画面中，以此坦率地认可和对待信笺上的再现性特点。这件作品还有着一种演示片段的氛围。艺术家若对逸事有任何兴趣的话，画面将不堪重负。这是一件关于视觉注意力的作品。它将不在现场的东西以不同的方式呈现于眼前：信笺、墙上的画以及镜子。梅特苏采取不同的方式来强调观看行为。画中女子的注意力从膝盖上的刺绣女红转移到信笺上。女子手上的顶针滑落到地板上，她却浑然不觉，可见她正沉浸于信笺中。她将信笺斜向窗户，借助从窗外透进来的阳光，阅读信笺内容；女仆掀起帘子来看墙上的画，而身边的小狗正盯着她看。那面镜子有股自足唯我的气息，回收到自身的世界，只反射出毗邻窗台的网格镜像。作品中那些不完整的画面——被帘子遮住一半的画作、转向阳光的信笺以及布满镜像的镜子恰恰提高了我们对它们的注意力，但观看本身似乎并不成问题。观看同那些超越于画框内部的再现有着特别的关系。它与寄信人的世界有关。事实上，信封仍在送信的女仆手里。然而梅特苏义无反顾地专注于眼前的画面。信笺便是观看的对象，它令女子静若止水。这与其他信笺主题的作品如迪尔克·哈尔斯的画作形成了对比，后者的信笺图

197



图140　加百利·梅特苏,《写信的男子》



图141　加百利·梅特苏，《读信的女子》

像创作于同一世纪更早时期（图137）。墙上画作中的惊涛骇浪意指爱情里的暴风骤雨，它转而又呼应了女子撕信的行为。哈尔斯处理信笺主题就如同他处理绘画作品本身，丝毫没有展示梅特苏精细的技巧。画面并**不是**哈尔斯考虑的重点。

在《读信的女子》姊妹篇作品中，就在前一幅作品画面的休息室外，一个男子正在写信给这位女子（图140），梅特苏借此声明了前一幅作品中所缺失内容的问题。他开创了这种姊妹篇作品形式。当时其他画家都没有如此操作过。梅特苏从常识角度进行构思，提醒我们注意当时的社会语境、分开的通信者，而信笺图像也正是有赖于此。这些恋人被不同的画框隔开，在各自不同的房间里，他们永远都在专注于爱的再现，而非谈情说爱本身。

对信笺图像处理方式的分析，往好了说可能有些古怪，往坏了说可能根本没有说服力。然而将信笺视为当时的一种文化，甚至技术现象，这种认识也是不同寻常的。信笺图像在荷兰如此常见，部分可归因于荷兰的文化水平（荷兰的文化水平为欧洲之最）、荷兰人与远方商栈交流的需要以及当时邮政服务的改善。[17] 今天，公共邮政服务日益式微，我们兴许能够再次想象，在那个时代能够通过信件进行交流被视为一项了不起的成就。然而无论是从程度或方式来讲，这在17世纪的荷兰并非如此。我们在第二章讨论观看和认知问题时，曾将新教神学家和教育家夸美纽斯作为调研对象，他竟然将信笺、印刷术的发明、火药以及哥伦布航行视为欧洲人早前无法想象的成就（更无须说，他如此声明的目的是为其本人在教育上的发现获得合理的地位）：

198

> 美洲印第安人无法理解一个人在不说话、没有信使的情况下，只凭借一张纸是如何将他的想法与他们沟通的。然而对我们而言，即使是最不聪明的人都能理解这一点。[18]

倘若夸美纽斯在此前就已将他的观点进行完善：嘉西路沙·德拉韦加［Garcilosa de la Vega］称一个贵族的管家派遣两个印第安人从乡间送十个甜瓜并附一封

信到利马［Lima］给其主子。管家警告这两个印第安人，假如他们在途中偷吃任何一个甜瓜，那么随身携带的信笺就会告发他们。这两个印第安人猜想这信笺是长了眼睛了，于是他们决定将它藏在一堵墙后面，如此一来在他们偷吃两个甜瓜时，它就看不到了。当他们到达目的地后，将剩下的甜瓜和信笺交到贵族手上，尽管他们一路上小心谨慎，但是贵族还是知道少了两个甜瓜，对此这两个印第安人自然非常震惊。这两个印度安人震惊于西班牙人可以通过信笺进行交流的能力，是与他们震惊于信笺可以传达秘密的能力紧密相关的。信笺作为交流的秘密途径和交流秘密的途径，它的这种魔力在17世纪的欧洲也很受追捧。[19]

199

卡雷尔·范曼德为我们拉近了由南美洲寄发的信笺和荷兰图画之间的距离。让人感到颇为奇妙的是在范曼德1604年出版的年轻艺术家指南手册中，也介绍了一个相似的故事。在他讨论色彩的一首指导诗歌中，范曼德转向值得称颂的白纸黑字写就的不同文字。正是在这种语境下，他赞美了信笺：

200

事实上，尽管人们分隔两地，但是他们借助无声的信使，彼此倾诉。

［Jae, al zijn de Menschen wijdt van een ghevloden / Sy spreken malcander door stomme boden.］[20]

我们在研究地图时，就已然发现书写和素描之间存在着某种连贯性。此处值得注意的是，范曼德特别提起的书写形式是信笺。对他而言，信笺对图像制作有一定的影响。他所提供的证据与多年后夸美纽斯的论证风格非常相似，即印第安人惊诧于西班牙人竟能借助信笺进行交流。范曼德引出信笺这一话题是因为它具有拉近距离的功能，让某些事情展现于眼前，还可以暗地里进行交流。所有这些证据都证实了我们在荷兰绘画作品中所看到的信笺图像。

第二，与此相关的是信笺在当时是视觉的主要对象。信笺交流的内容是专门针对眼睛的。我们之前在讨论通过专注观察获得知识以及知识与荷兰静

物画之间的关系时，详细探讨了夸美纽斯关于如何观看所给出的诀窍。我们当时在分析**如何**观看时，并没有注意到一点，即夸美纽斯观察的第一个对象便是信笺。下面是夸美纽斯对如何阅读信笺，或者以我们的话语来讲，如何阅读语词所做的描述：

> 假如一个人打算读一封来自朋友的信件，下列这些条件是必要的：1. 眼前需要有这封信（因为假如看不到信件，如何读信呢？）；2. 信件与眼睛需要有一定的距离（因为假如离得太远，信上的字就看不到）；3. 信件直接置于眼前（因为假如信件偏向一侧，将难以辨认）；4. 信件的方向需是正确的（因为假如一封信或一本书展现在眼前时，处于倒置或侧向一边，就无法阅读）；5. 信笺的普遍特征，如地址、写信者以及写信日期必须第一时间看到（因为如果不知道这些信息的话，信笺里一些特定的内容就无法准确地理解）；6. 然后信中剩下的内容也须阅读，不能遗漏任何内容（否则就无法知晓信中的全部内容，并且有可能错过信中最重要的信息）；7. 必须以正确的次序读信（要是这儿读一句，那儿读一句，信里的意思就会让人困惑）；8. 在彻底读懂一个句子后，才开始读下一句（因为要是匆忙中读完整封信，一些有用的信息很容易从脑中一闪而过）；9. 最后，仔仔细细地读完整封信后，读者兴许会继续在那些必要的信息和多余的信息之间进行甄别。[21]

201 我们兴许可以将这种意义上的信笺与书信指南中的信笺做一比较。指南手册里的书信提供的是以修辞手段表达情感的范例，而夸美纽斯提供的则是作为视觉对象的书信。对于这种恰似近距离观看的阅读行为的关注，揭示的是一种与荷兰绘画中的视觉再现方式密切相关的理念。

我们方才触及的这两种要素，即作为视觉对象的信笺和作为秘密消息传递者的信笺，在当时的技术语境下是结合在一起的。我原本是想查看16世纪和17世纪有关自然知识的文献，却发现在专注于观看这一实践中，荷兰艺术

家有着相同的兴趣。我们在第四章已经探讨过这个问题。我惊讶地意识到在当时涉及最新流行的透镜和镜子的实验报告中信笺所出现的频率。

那些分隔两地的恋人兴许就是通过这种方式进行联络的。

这句话来自G. B. 德拉波尔塔的《自然奇观》[*Natural Magick*]，它描述的并不是信笺，而是利用光学仪器玩一种“快乐的游戏”，通过一系列镜子，可以将文字投射到远处的一面墙上。这一游戏的功能类似于恋人之间的信笺。透镜或镜子就像是信笺，因为正如德拉波尔塔所说的那样，它们能让一个人“悄悄地看到远处和其他地方发生的事情，同时又不致引起他人的怀疑”[22]。

德拉波尔塔记录下了以这种方式能够看见事物的秘密。观者可以看到他原本看不到的东西，而他本人又不会被人发现。我们所研究的透镜不仅具有信笺传达信息的功能，而且它自身可以直接看到他人传递的信息。密信似乎成了很多人的关注点。比如说，英国实验者托马斯·迪格斯 [Thomas Digges] 曾设计了一种设备，借此可以观察周围大大小小的一切，迪格斯为此感到很得意。他还具体解释了其中的意思：这里涉及的范围从整片区域到室内，“你可以清楚看到任何微不足道的事物或阅读任何敞开的信件”[23]。罗伯特·胡克在其于1665年出版的第一本有关显微镜的著作《显微术》中，没有选择生物作为观察对象，而是选择了一个小点，即针尖，随后用钢笔所画的点作为对象，这便是透过显微镜进行观察的一些早期对象。胡克采用了一种常见的策略，以数学中的一个点开始，接着从文学角度切入笔尖，进而讨论一个微缩文本。胡克手里拿着一台显微镜，认为这种小文本：“兴许在传达**私密信息**时能够派上大用场，并且不存在被人**发现**的危险。”[24] 在透镜和信笺、提高视力的事物和视力对象的相互重叠中，实验者不断见证了不被察觉的观者的情境，他们的眼睛紧盯着透镜或镜子，看到了原本无法看到的东西，而所见对象全然没有意识到观者的凝视。着迷于作为观看对象的信笺或消息，表露了观者的负罪感，而这也是他们冒险精神的一部分。他们感到自己专注于观察是一种偷



图142 加百利·梅特苏，《受惊的写信者》，伦敦华莱士收藏馆



图143 杨·维米尔，《读信的女子》，德累斯顿州立艺术收藏馆

窥行为。同时他们体会到了作为观者的不安，因为他们感到自己似乎就是偷窥狂。

202

追求知识的过程如此，当时的绘画作品亦然。旁观者偷窥信件也是当时荷兰绘画的一个主题。至少在一个例子中，梅特苏轻描淡写地表现了观看即偷窥的情境。在他所谓的《受惊的写信者》[*The Letter Writer Surprised*]（图142）中确实描绘了一个被偷窥的写信者。写信的女子没有意识到一位绅士正在身后偷窥她写信。然而维米尔认为是艺术家本人在窥视作品，因此扮演这一偷窥者角色的人正是他本人。事实上，维米尔将梅特苏画中两人的关系做了90度的反转，他将自己放在男子的位置上。维米尔发现艺术家才是偷窥女子的人，而这位女子正是其视野范围内的观看对象。[25] 梅特苏的另一幅画作《读信的女子》（图143），现藏于德累斯顿[Dresden]，画中并没有显示信笺内容，由此巧妙回避了偷窥情景。维米尔不像特尔博尔奇和梅特苏，他将我们的注意力特意引向该女子的回避举动上。她似乎并不像特尔博尔奇笔下的女子那样注视着信笺，而是全身心沉浸于信中，仿佛她正沉浸于自己的世

界。我们注意到她头部的独特角度和微微张开的嘴唇。维米尔在此处做了开创性的设计，敞开的窗玻璃上留有女子面部的镜像，由此将她的回避举动展现得淋漓尽致。这是多个画面的合并，梅特苏在处理这样的画面时会谨慎地加以区分。我们会期待透过窗户看到内景，而不是反射回去。（在梅特苏的《写信的男子》画中［图140］，我们透过敞开的窗户，看见了以地球仪形式展现的世界。）在另一个画面中，我们可以看见女子面部，但却无法深入瞥见她的内心。精心构建的前景——半开的窗帘、隔断空间的毯子、桌子及桌子上的水果——阻碍我们进入，好像它确知我们的存在。信笺图像的特征是表面上的存在和内在的不可接近性之间的关系，这种关系在维米尔作品中体现为画面的紧张状态，同时也是观者与女子之间关系的主题。梅特苏用姊妹篇作品的形式，以男女各自不同的空间进行分隔，而信笺便是二者之间的中间人，维米尔处理的是作为观察者的男子和作为被观察对象的女子之间复杂而又不确定的关系。 203

维米尔在其后来的一件作品，即藏于阿姆斯特丹的伟大之作《读信的女子》（或称《穿蓝衣服的女子》）（图144）中消解了德累斯顿所藏作品中的紧张关系。在这件作品中，女子有着纪念碑式的体型，她沉浸于信笺中，她的形象占据了整个画面的主要地位。她将周围的图画世界聚集在一起。相比之下，她丰满的体形将德累斯顿作品中女子的身体映衬得很轻盈，后者娇小的身材受到四周对象的挤压。这个女子不再是观者和作为观看对象的女子之间紧张关系的产物，现在她的回避举动只是她个人之事。这是泰然自若的符号。维米尔在处理他的艺术时，仍然真实再现了作为文本的信笺，它在吸引注意力的同时，仍然令人感到难以理解。 206

我首先得承认，将信笺视为文本多少有些令人难以捉摸。荷兰绘画对待这一问题上的严肃性可以从两位最伟大的天才画家对此的反应中表现出来。维米尔对信笺图像可能具有的含义进行了深思和追究，而伦勃朗拒绝了这种做法。伦勃朗对此的批判力和批判本质都体现在藏于卢浮宫的《芭谢巴》［*Bathsheba*］（图145）中。这件作品创作于1654年，正值书信指南流行的高



图144 杨·维米尔，《读信的女子》，阿姆斯特丹国立美术馆



图145 伦勃朗·凡·莱茵，《芭谢巴》，1654年，巴黎卢浮宫克里希国家博物馆



图146　杨·斯滕，《芭谢巴》，私人收藏

潮，也正是特尔博尔奇从事这一主题创作之时。意大利艺术与这件作品之间的关联，我将不做讨论。[26]伦勃朗通过创作意大利艺术中的一个重要人物形象，即这个伟大的、纪念碑式的裸体，揭示了他想要与意大利艺术家一争高下的雄心。然而，此裸体也应看作是北方那些我们所熟悉的手执信笺的女子中的一个。但是这是一件不同的信笺画。就伦勃朗这一作品而言，争论的焦点是信笺内容的含义。芭谢巴已经读过大卫的求爱信。信笺在她手上，但她的心思不在于此，她陷入了沉思，全然不顾女仆和观者。芭谢巴美丽且优雅，国王爱上了她，要把芭谢巴丈夫派去战场送命，这让她做何感想？这里的信笺既不是社会事务的可视化证据，也不是对于缺失情感的再现，这里的情感是缺失的。信笺内容使芭谢巴陷入沉思，并进一步引发我们的思索。我们认为这种描绘形式不是基于主题的选择。毕竟，杨·斯滕所画的《芭谢巴》无疑对我们所看到的荷兰信笺作品（图146）中的场景做了调适。要不是因为信中

出现“最美的芭谢巴——因为”[Alderschonte Barsabe-omdat] 字样，我们兴许会将此画内容归为另一种“风俗画”场景。这些文字对我们理解伦勃朗笔下拿着信笺的芭谢巴提供了非常重要的依据。斯滕的画作证明了一点，即当时并非只有伦勃朗看到了广受热捧的信笺和芭谢巴之间的关联。

伦勃朗的这件作品不仅与荷兰信笺画有所不同，而且它与意大利绘画也存在差异。从本质上来说，与芭谢巴有关的作品涉及两种绘画传统，而伦勃朗的这件作品与这两种传统均无关系。[27] 其中一种绘画传统描绘了在大卫的信送达**之前**，芭谢巴在洗浴，女仆在旁伺候的场景。这是伦勃朗藏于纽约的作品的主题。这件作品完成于1643年，在信笺潮流来临之前。另一种传统则描绘了大卫的信笺送达的情景。洗浴场景可以使艺术家重点突出芭谢巴的美，同时信笺场景又为洗浴场景平添了叙述旨趣。然而伦勃朗将芭谢巴表现为一个读信者。但是他反对刻画书信画面，而这正是其他信笺画家所看重的，独具特色地突出信笺的内容。伦勃朗作品的场景是忧郁的。芭谢巴身边铺着的是床单还是长袍？她身在何处，室内或室外？外貌上的细节也未加刻画。女子的身体在我们眼前一览无余。结实的手臂和美丽的面容严格效仿了前人，这么做的目的不是借助容貌引起公众的注意力，正如其他荷兰绘画所做的那样，而是为了表现思绪和情感。此画的隐秘性是与伦勃朗坚持不流露信笺内容的做法息息相关的。这是伦勃朗不满荷兰艺术家注视语词做法的又一个例子。

207

三

我们已经讨论过一个问题，即在一个视觉享有特权的图画世界里，语词的境遇如何。在荷兰图画中，我们频繁发现文本作为题词或信笺侵入图画中。它们与其他表现对象一样，置身于图画世界里，也与它们一样，作为再现之物供人观看，而不是用来阐释的对象。我们竭尽所能关注再现中的具体细节，而非阐释深度。然而，这里仍有一个突出的问题：当这种艺术已然将叙事呈



图147 彼得·拉斯特曼，《大卫将信交给尤赖亚》，1619年，海牙国家收藏馆



图148 彼得·拉斯特曼，《天使请托比亚斯一家启程》，哥本哈根州立艺术博物馆

现于画面之中时，那又会怎样？我们是否不顾及画中所唤起的原文本，不参照原文本对作品的阐释或读解？对于这个问题，我们无法给出一个绝对的肯定回答。从很大程度上来讲，荷兰艺术家并没有在其画作中唤起文本，而是将文本带进了画面中。他通常以一种我称之为说明文字的形式来实现这一点。

我们将要看到的作品出自一组最负盛名的叙事性画家，即所谓的荷兰历史画画家。他们就是大家所熟知的伦勃朗前派，尽管这个称谓在我看来多少有些微妙，伦勃朗曾经至少跟随其中一位画家学习过，并且他的一些个人作品和诸多早期作品的基本设计都是基于他们的作品。在17世纪的前三十年或者贯穿整个17世纪，这些艺术家都在创作用于家庭装饰的小尺寸叙事画。[28]关于这些作品的情况，我们首先注意到的是它们晦涩的主题。想要理解这些作



图149 彼得·拉斯特曼,《亚伯拉罕和天使》,1616年,私人收藏



图150 弗朗索瓦·韦南,《大卫和乔纳森》,巴黎荷兰学院基金保管会（弗里茨·卢格特收藏馆）

品究竟在表现什么，是极其困难的。伦勃朗的作品，尤其是他那些关于圣经故事的素描也是如此，并且原因也相似。他的两件作品，画面晦涩主要是因为它不是天主教教堂画的典型场景，而是各种印刷插画并伴有新教对插画背后的圣经故事的读解。表现旧约故事中那些非同寻常因而难以确认的主题和独特的场景模式，这一倾向可追溯到16世纪的插画传统。关于这类不同寻常的场景，可举拉斯特曼［Lastman］和韦南［Venant］的作品为例：大卫让芭谢巴丈夫尤赖亚［Uriah］将信转交给他的战地指挥官，并命令指挥官让尤赖亚命陨战场（图147）；天使告诉多比［Tobit］和托比亚斯［Tobias］要启程了（图148）；天使在亚伯拉罕［Abraham］和莎拉［Sarah］的帐篷前，告诉亚伯拉罕有关莎拉的事情（图149）；大卫和乔纳森［Jonathan］讨论绍尔对大卫的态度（图150）。让人感到好奇的是这些艺术家到底创作了多少这类表现对话的作品。一旦这种特征引起我们的关注，我们便会下意识地去留意任意一幅画中有多少人物呈现出低着头、张着嘴、双臂伸展的姿态。从已被认可的意大利风格来说，这些人物并没有通过他们的姿态将内心情感表现出来。他们笨拙地露出双臂，忙于做出各种典型姿势，并附带言语。关于这种现象的一个典型例子是拉斯特曼的《苏珊娜与长老们》［*Susanna and the Elders*］（图151）。这些长老们在欲望的灼烧下，全身紧绷，但他们并没有偷偷扑向苏珊娜，而是停下来开始说话。我们兴许可以将这件作品和鲁本斯的一件作品

211



图151　彼得·拉斯特曼，《苏珊娜与长老们》，1614年，柏林（西）普鲁士文化遗产基金会国家博物馆铜版画珍藏馆



图152　彼得·保罗·鲁本斯，《苏珊娜与长老们》，慕尼黑古绘画美术馆

相比较，鲁本斯对意大利风格的偏爱是对荷兰绘画一种有利的衬托（图152）。与拉斯特曼笔下交谈的人物形成对照的是，鲁本斯的人物从花园围墙纵身一跃，面部受到近旁树枝的挤压，这些姿态戏剧化地表现出长老们的欲望及其需求的迫切性。而从苏珊娜一方来看，她没有力图做出回应，而是害怕地退缩一旁。鲁本斯指望观者将身体姿态理解为情感的符号，而拉斯特曼则期望观者能够自行填补缺失的语词，去想象文字说明或可见的文本。

> 看，花园的门紧闭，没有人看得见我们，我们都爱你；因此答应我们，委身于我们。如若不然，我们就指证你把贴身女仆支走，与年轻小伙子偷情。接着苏珊娜叹了一口气，说道，我不会妥协的，因为一旦我答应你们做了这件事情，我也是死路一条……[29]

圣经文本中长老们和苏珊娜之间的对话似乎隐含于拉斯特曼画作中人物头顶的对白圆圈里。作品中语词与图像之间的关系正如最为人所熟悉的漫画，插画中嵌入了语词。事实上，正是在连环漫画如《高卢英雄传》[*Asterix*]中，我们到现在才发现漫画中的动作类似于拉斯特曼作品中人物说话时的姿态。[30]

212 在对拉斯特曼和鲁本斯作品进行比较的过程中，我选择了一个典型的场景。然而，我们必须记住一点：这些荷兰艺术家作品中大多数的场景经过反复、独立呈现后，已经不为大众所熟知。尽管这些场景基于文本，但是它们与文本之间有着不同的关系，它们表现的已不再是典型的场景。它们不是充当助忆手段，以唤起熟知的文本，而是源于一种插图传统，这种传统规定文本以某种形式伴随场景共同出现在某个页面。因此，哪些场景可以入画这一观念已经大不相同。在意大利传统中，艺术家认为某些特定的重要时刻必须呈现出来，而北方艺术家认为诠释任一文本的潜在图像在数量上是无限的。在其他各种事件中都曾出现过芭谢巴沐浴的场景，撒母耳记［Book of Samuel］曾记载：大卫把信交给尤赖亚，先知拿单［Nathan］因尤赖亚之死谴



图153 伦勃朗·凡·莱茵，《拿单谴责大卫》，柏林（西）普鲁士文化遗产基金会国家博物馆铜版画珍藏馆



图154 彼得·保罗·鲁本斯，《屠杀无辜者》，慕尼黑古绘画美术馆

责大卫王（伦勃朗至少画过四次这一场景［图153］）以及其他种种事件。其目的是为了让整个文本立现于眼前。从本质上来讲，这是一种附加或延续性观念，它试图将所发生的一切描绘（或描述）出来，而不是深入叙述少数几件重大事件。

为了阐明我所说的描绘性画面和叙事性深度之间的差别，我们比较一番荷兰插图和意大利文艺复兴时期图画的叙事方法：艺术家通过**可见**［*visible*］的身体动作、姿态和面部表情，便能表现那些观者也可理解的看不见的情感或灵魂里的激情。这种绘画叙事观念根植于古典艺术并适时吸收了艺术家

和观者熟悉的关于身体运动和姿态的一套既定语汇。“屠杀无辜者”被认为是这类图像叙事的一个窗口。它为艺术家提供了一次展现各种情感高潮的机会：残酷的士兵、绝望的母亲以及垂死的孩童。鲁本斯在《屠杀无辜者》[*Massacre of the Innocents*]（图154）中，采用了固有的人物，如垂死的拉奥孔的人物类型来帮助他表达各种激情。“解读”此类绘画需要想象画中所暗涌的情感。借用具有表现力的人物类型，然而更为根本的正是借用一种表现观念，即如何将看不见的情感表现出来，而北方没有这种观念。当我们试图解释北方作品中人物形象时常流露出的笨拙感时，我们应该认识到这一因素，这是至关重要的。我们不应该求助艺术与自然这一路径来解释它们，尽管这是普遍的做法，而应该求助于不同的艺术观念来解释。这些人物形象的笨拙感并不是出于一种自然主义的偏好，或者艺术家的个人观念（也许这个因素也产生了一定的影响）所致，而是因为不同的绘画观念和绘画与文本之间的关系。[31]

巧合的是鲁本斯本人对此提供了最有趣的证据。到这章为止，我提及鲁本斯意在提供北方艺术传统里的另一种选择。然而，他的艺术影响力主要来自南方传统，他与生俱来便是这种艺术传统的继承者，并且满怀雄心地接纳了这一传统。在他的作品里，如他在创作奥维德作品中西班牙国王菲利普四世的狩猎者行宫时，他采用了北方的这种插画模式。[32]假如观者在刚看完荷兰作品后，立刻观看鲁本斯的狩猎者行宫帕拉达 [Torre de la Parada] 草图，便能清楚地看到很多画作都符合我们所说的解说式对话类型：阿波罗回应丘比特的挑战（图155），密涅瓦与卡德默斯 [Cadmus] 攀谈，或者最令人意想不到的是，鉴于提香的先例，酒神巴克斯在海边与阿里阿德涅 [Ariadne] 交谈。表现这些正在言语的人物给这些作品带来了一种特殊的紧张感。从画面来看，鲁本斯惯用的传统人物主题被打破了。我们看到贝尔韦迪宫 [Belvedere] 里优雅的阿波罗，他保持着放箭的姿势，当他转身与丘比特争辩时，他的样子看上去有些笨拙。进一步探讨我早前对这些作品的阐释，现在我要指出一点，这一系列画作中众神的喜剧性形象（奥维德式的人物形象）

214



图155　彼得·保罗·鲁本斯，《阿波罗与皮东》（油画速写），马德里普拉多美术馆

是通过将南方艺术中的人物形象和北方的插画模式相结合而达成的。假如我们发问，为何鲁本斯在这一作品中采用了北方模式，问题的答案想必在于这些作品和奥维德的插图版书籍传统之间存在着示范说明的关系。尽管这些作品注定是挂在狩猎者行宫里，但是它们是按照图文并茂的模式创作的。鲁本斯的这些作品证明了一点，即含有解说式的叙事模式带有图解说明的意图。

伦勃朗前派的风格特征不是没有引起注意。然而他们坚持文本画面和对白兴趣相结合，这种做法直到今天才以不同以往的术语进行读解。首先，这些现象是与宗教价值而不是绘画价值相关联的。我完全同意一种假设，认为16世纪致力于逐字逐句对圣经进行解读——显然新教和天主教都有参与——强化了对文本表面的关注。[33]然而，读解文本的策略很多，但是图画没有相应的阐释策略。举例来说，人文学者是专业阐释者，他们强烈攻击图画说明，因为对他们来说，只有文本而不是图像评论才能进行阐释（事实也是如此）。[34]以画面形式表现文本的可能性取决于一个基本设想，这个设想关乎图像的本质及其与文本之间关系。这种将图像延伸至文本的事实，除了圣经，譬如神



图156 费迪南德·博尔，《无畏的法布里蒂乌斯在皮洛士的营帐里》（油画速写），阿姆斯特丹历史博物馆

话主题，似乎已经证明了这一点。有观点认为，对话场景是对于演说和扣人心弦的场景的神学兴趣所致，对此我不是很信服。在我们方才所看到的拉斯特曼和韦南的作品中，我几乎没发现任何扣人心弦之处，我想此处如何看待以图画再现故事才是原因所在。

另一个我们解读荷兰历史画画家作品的突出语境是戏剧。有观点认为，这些作品从本质上而言就是绘画版戏剧，二者之间有着共同的主题、对话、舞台造型，并且时而以当代戏剧为背景。这一观点有一些引人注意之处。艺术家参与“修辞团”［Chambers of Rhetoric］的戏剧和文学活动由来已久。据大量收集到的信息所示，某些伦勃朗前派艺术家和戏剧家及阿姆斯特丹戏剧舞台本身之间就有着关联。已经确认的是几件绘画作品正是戏剧中的人物再现或实际演出时所用的插画。[35]然而这种关系会给我们对绘画或戏剧的理解上带来什么样的启示？当我们不经意间被图解戏剧唤起了舞台上的戏剧性行动，就此便认为图解戏剧意味着在创作**戏剧**图像吗？从我们对伦勃朗前派那些本质上缺乏戏剧性行动的作品的分析就已证明这种说法是不正确的。画家是否从戏剧中学到了什么，或者如最近研究所表明的那样，戏剧受到了绘画的影响？[36]求助戏剧犹如求助信仰，应该考虑到针对描绘性艺术强烈的历史偏见，正是这种偏见使得北方画家想当然地认为需要通过特定的方式来表现文本。

215

对这种我所称的解说式对话的偏好一直延续到下一代画家，尤其是伦勃朗的学生，如费迪南德·博尔。博尔为阿姆斯特丹市政厅的市长办公室创作的油画速写，表现的是罗马执政官法布里蒂乌斯［Fabritius］边说边做出手



图157 费迪南德·博尔，《以利沙拒收纳曼的礼物》，1661年，阿姆斯特丹历史博物馆

势，告诉皮洛士王［King Pyrrhus］他不会因为惧怕大象而投降（图156）。博尔在为阿姆斯特丹的麻风病疗养院创作的一件作品中，以利沙［Elisha］站在门口向纳曼［Naaman］解释自己不能接受他的礼物（图157）。[37] 一件绘画作品能够且在另一种绘画传统中也可展现出法布里蒂乌斯坚定地站在巨象面前，或者以利沙（在下一个场景中）诅咒其仆人日后染上麻风病以此来惩罚他，因为他接受了纳曼那份被禁的礼物。即使在诸如此类为公共观赏而构思的作品中，画家都未利用机会来描绘戏剧性的场景。然而，博尔再次借助于描绘式对话，求助于一种叙事形式，而这种叙事形式不以戏剧化形式来表现缺失的文本，而是将语词以含蓄的解说形式嵌入作品中，如同漫画一般。 217

添加说明文字的做法的预设前提是图像和文本之间是一种平等关系。在此章开头，我们认为可视文本的观念违背了一种设想，即文本可唤起隐藏于图像表面之下的深层意义。当时有一种老生常谈的观点，认为图画是身体，而文本是创作的灵魂。这种针对徽志［emblem］的剖析在实际中变成了读解所有图像的诠释学方法。然而，荷兰的徽志同样是不同的。

荷兰的徽志与其他国家的传统不同，更别提居家环境中的徽志，这一点已然引起了关注。然而有些徽志以一种特殊的方式背离了传统中语词与图像之间的关系，这一点却还未引起关注。以这点来结束我们对解说式图像的讨论再恰当不过。就我的研究发现而言，图文共生如若图像中的人物在说出语词，这种做法在欧洲徽志画家中，卡茨并非唯一。我们以这幅绘有“Elck



图158 雅各布·卡茨，《傲慢会受到谴责》（海牙，1632年）中的“Elck spiegelt hem selven［每个场景都是他自身的反映］字样，第12—13页，海牙皇家图书馆

spiegelt hem selven”［每个场景都是他自身的反映］的徽志画（图158）为例，画面上的文字意为以己为镜。[38] 画中一女子坐在闺房的梳妆台前，她的面容映照在镜子里，而身边站着一个老年男子。图像上方则是此画的格言。图像下方直至延伸到下一个页面的是一篇长文，意在解释图像的含意。但是下方的文章是通过页面边缘处的“De Oude Man spreeckt”［傲慢会受到谴责］几个字而引出。如果我们回头再看这图像，便会发现这个男子事实上是以一种我们现在熟悉的对话者的姿态呈现的。图像里的男子所说的话正是这篇解释性文章里的文字。换言之，徽志里的图画同样是带有文字说明的。这在卡茨的书里并不是独特的现象。它所隐含的语词与图像之间的平等关系与我们在圣经画里发现的隐义并无区别。然而，这其中又具有差异，即这种平等关系是嵌入一个徽志中的，因为徽志是表现语词与图像之间关系的一个典范。卡茨没有将文本视为徽志的灵魂，并暗示文本有助于挖掘图像更深层次的意义，而是将其视为图像附带的说明文字。即使针对徽志而言，语词和图像也是以平等关系进行处理的。

218

在我称之为解说式绘画的讨论中，我们偏离了原本要解释说明的荷兰历史画的属性问题。然而，在近期举办的关于荷兰历史画的国际展览中，汇聚了很多此类画作，以至博物馆主办方的工作人员发起了一项有趣的比赛，看谁能够为每件作品配上最佳题词。[39] 对说明文字的偏好涉及诸多更深层次的问题，不仅包括语词与图像之间的关系，而且还包括关于描绘的姿态或行动的

概念。很多北方绘画中的人物并没有在表达内心的情感——即意大利人所谓的*affetti*［**情感**］——他们更像在我所说的*performative*［**表述行为**］。我的意思是艺术家通过一个人物所展现的行动，比如跳舞、演奏等对其进行描绘。这种传统至少可以追溯到老彼得·勃鲁盖尔。坦然面对描绘的人物，面对实则是关于人类本性的特定观念，这是北方艺术痴迷于描绘性寓言的基础。这种坦然的艺术态度同样可追溯到勃鲁盖尔。寓言就其属性而言，是以表述行为的语言，诸如他用头撞墙，他穿着蓝色斗篷等来对人们进行定义。并且寓言再次让我们回归到语词与图像的问题，因为徽志的初衷是展示说明文字，正如杨·斯滕的诸多作品中看到的那样（图159、图160）。很多荷兰徽志图像都可归入这一类别。

我想最后再谈一下伦勃朗，或者最后再谈论一件他的作品，兴许就更好了。伦勃朗是阿姆斯特丹历史画画家的学生和追随者。然而对于前辈所相信的可见性以及通过眼睛便能了解世界及其文本的艺术观念，他持怀疑态度。尤利乌斯·黑尔德［Julius Held］曾在一篇论证有力的论文中指出，伦勃朗采用了一种新方法来再现艺术作品中人物的言语。[40]普遍的做法或表现出两个人同时说话，或表现话音刚落时随之而来的动作，借此来表现人物在说话。伦勃朗的表现方法与众不同，他既表现一个人在说话，又体现出有人在倾听。黑尔德所举的诸多作品中最有力的一个例子是伦勃朗的蚀刻版画《亚伯拉罕和伊萨克》［*Abraham and Isaac*］，画中描绘了二人在一座山前停下脚步的情景（图161）。当他父亲举起一只手，对他讲话时，伊萨克问了他父亲一个问题，并静静地倾听着。黑尔德认为伦勃朗试图在表现一个真实的对话情景，显然他的这一看法是对的。对他而言至关重要的是对语词力量深沉的尊崇以及赋予听觉的特别地位。伦勃朗展现了话语是一种将人们会聚一起或者联结起来的主要途径。

220

鉴于我们在伦勃朗的前辈和追随者作品中看过这种解说式对话，我们以略微不同的话语来阐述这一点。伦勃朗对这种再现性对话的兴趣源于他的老师拉斯特曼。但实际上伦勃朗转移了我们在说明文字上的注意力，他有效地

图159　杨·斯滕画作中的题词“来得快，去得也快”，1661年，
鹿特丹博伊曼斯-范博伊宁根博物馆

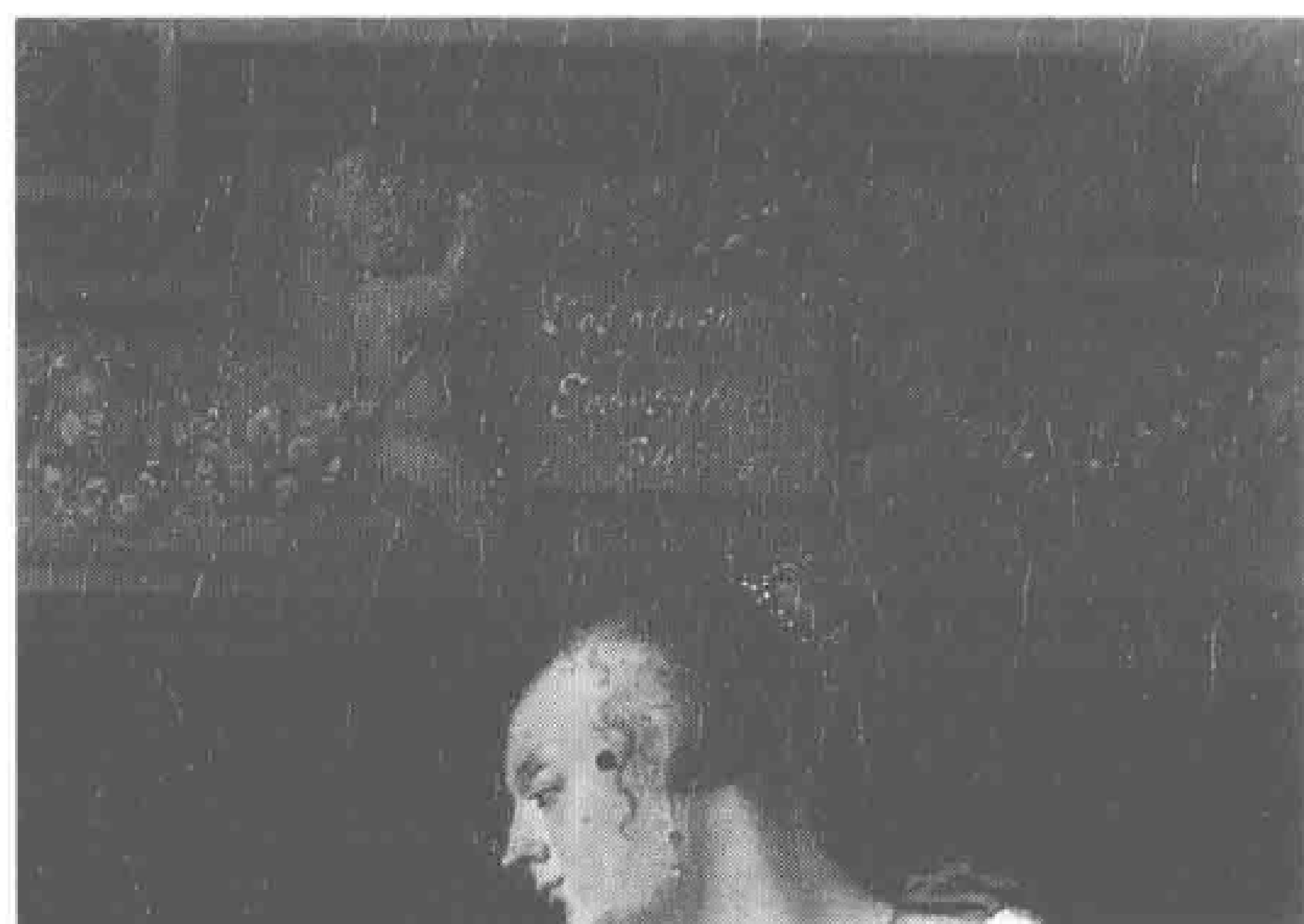


图160　杨·斯滕，图159细节
（题词）

概念。很多北方绘画中的人物并没有在表达内心的情感——即意大利人所谓的*affetti*［**情感**］——他们更像在我所说的*performative*［**表述行为**］。我的意思是艺术家通过一个人物所展现的行动，比如跳舞、演奏等对其进行描绘。这种传统至少可以追溯到老彼得·勃鲁盖尔。坦然面对描绘的人物，面对实则是关于人类本性的特定观念，这是北方艺术痴迷于描绘性寓言的基础。这种坦然的艺术态度同样可追溯到勃鲁盖尔。寓言就其属性而言，是以表述行为的语言，诸如他用头撞墙，他穿着蓝色斗篷等来对人们进行定义。并且寓言再次让我们回归到语词与图像的问题，因为徽志的初衷是展示说明文字，正如杨·斯滕的诸多作品中看到的那样（图159、图160）。很多荷兰徽志图像都可归入这一类别。

我想最后再谈一下伦勃朗，或者最后再谈论一件他的作品，兴许就更好了。伦勃朗是阿姆斯特丹历史画画家的学生和追随者。然而对于前辈所相信的可见性以及通过眼睛便能了解世界及其文本的艺术观念，他持怀疑态度。尤利乌斯·黑尔德［Julius Held］曾在一篇论证有力的论文中指出，伦勃朗采用了一种新方法来再现艺术作品中人物的言语。[40] 普遍的做法或表现出两个人同时说话，或表现话音刚落时随之而来的动作，借此来表现人物在说话。伦勃朗的表现方法与众不同，他既表现一个人在说话，又体现出有人在倾听。黑尔德所举的诸多作品中最有力的一个例子是伦勃朗的蚀刻版画《亚伯拉罕和伊萨克》［*Abraham and Isaac*］，画中描绘了二人在一座山前停下脚步的情景（图161）。当他父亲举起一只手，对他讲话时，伊萨克问了他父亲一个问题，并静静地倾听着。黑尔德认为伦勃朗试图在表现一个真实的对话情景，显然他的这一看法是对的。对他而言至关重要的是对语词力量深沉的尊崇以及赋予听觉的特别地位。伦勃朗展现了话语是一种将人们会聚一起或者联结起来的主要途径。 220

鉴于我们在伦勃朗的前辈和追随者作品中看过这种解说式对话，我们以略微不同的话语来阐述这一点。伦勃朗对这种再现性对话的兴趣源于他的老师拉斯特曼。但实际上伦勃朗转移了我们在说明文字上的注意力，他有效地

图159　杨·斯滕画作中的题词“来得快，去得也快”，1661年，
鹿特丹博伊曼斯－范博伊宁根博物馆

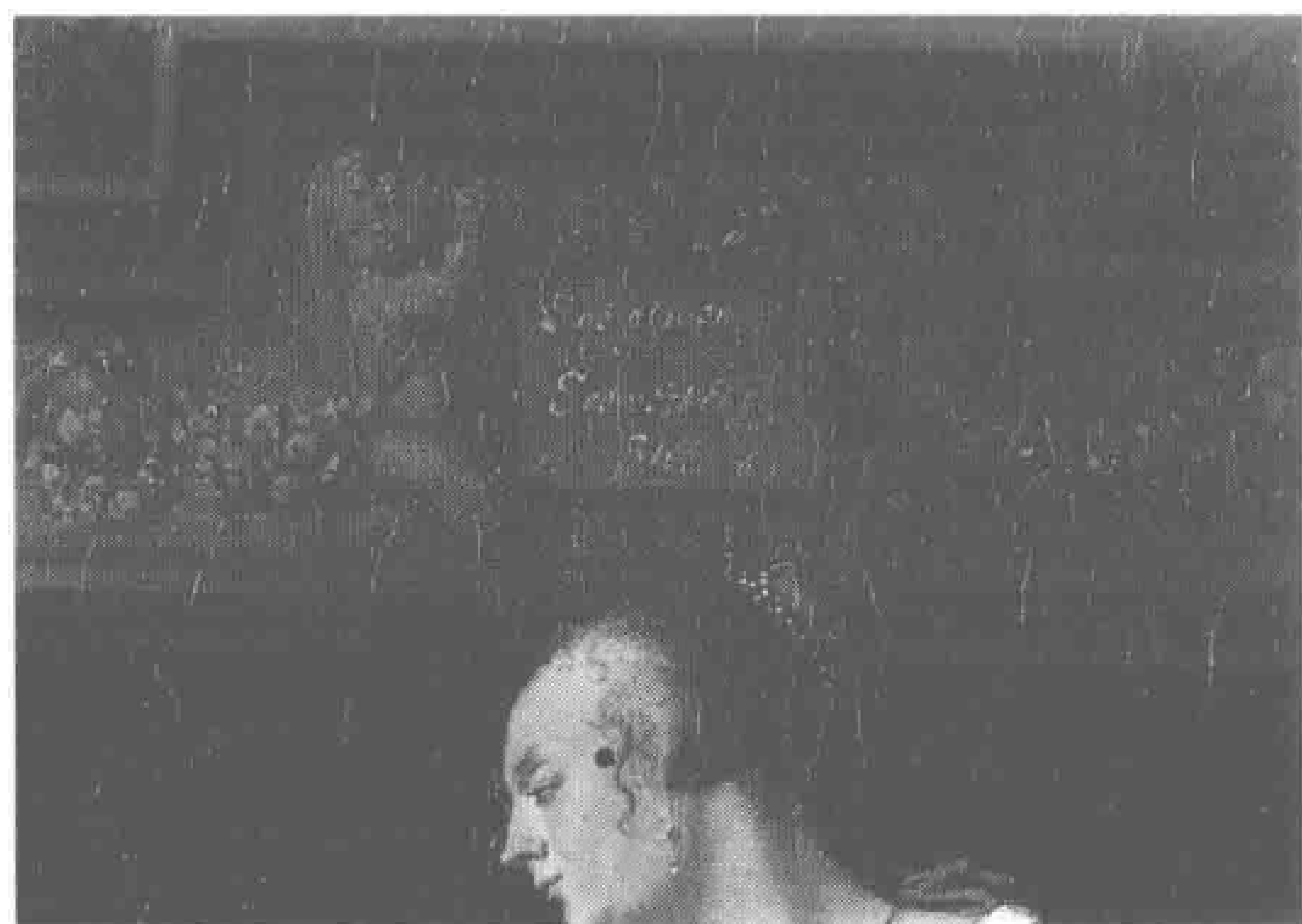


图160　杨·斯滕，图159细节
（题词）



图161　伦勃朗·凡·莱茵，《亚伯拉罕和伊萨克》（蚀刻画），1645年，哈勒姆泰勒博物馆

消除了说明文字。伦勃朗通过看不见的文字来暗示语言，由此凝视着我们眼前的人与人之间的关系。伦勃朗在蚀刻画《亚伯拉罕和伊萨克》中，没有描绘对话时的手势，也没有描绘我们所关注的“说话者”的**讲话内容**，而是将我们的关注点引向说话者和倾听者之间的关系。[41]他在很多卓越的作品中都研究过说话者和倾听者之间的相互影响。即使画中交谈的主题无法明确（在这



图162 伦勃朗·凡·莱茵,《基督布道》(蚀刻画),阿姆斯特丹国立美术馆

一点上,伦勃朗也继承了老师们的做法),我们也能领会人与人之间交流时的微妙性和复杂性。事实上,我们在看伦勃朗画作中那些训诫或布道场景时,会感受到一股语词的气息,而不是他想要隐晦表达某种特定的智慧,由此我们可以衡量伦勃朗与其他艺术家在处理说明式对话上的差距。我们无从知晓藏于柏林(图133)的肖像画中,安斯洛对他妻子说了些什么,也不知道在蚀刻画《基督布道》[*Christ Preaching*](图162)中,上帝对围拢过来的一小众人又说了些什么。这些布道者,双手激动地挥舞着,面向全神贯注的听众,大声说出他们的智慧,即使我们无法从画中看到这些智慧语词,也必须相信这一点。伦勃朗既不接受高雅的"道成肉身"[Word made flesh]的天主教奇迹,也不接受低俗的荷兰人对世界面貌的信任。他痴迷于将上帝与人类联结起来的不可见的"圣言"[Word],这对他理解信仰的本质和绘画的属性有着关键性作用。为了合乎他对题词和书信画面的冷淡态度,这件作品体现了他拒绝接受荷兰艺术家对注视语词的信任。[42]

结　语

维米尔和伦勃朗

我对17世纪荷兰艺术的解释着重于定义荷兰独特的传统体系、支配性隐喻、智性假说以及荷兰艺术所基于的文化习俗。尽管我并未试图处理所有公认的重要艺术家，或者所有重要的流派，但是我努力的成果必须取决于它能够帮助我们看清整个艺术的范畴。在读解荷兰艺术方面，有资格做出此番声明的研究，我想它应该有能力对当时荷兰最伟大的两位艺术家，即伦勃朗和维米尔的作品提供具有说服力的论述。这里提出的问题本该是区分**他们**艺术之间的差异，现在却是要明确他们对艺术的理解。从如下角度来看伦勃朗和维米尔，他们对艺术的理解是截然不同的：伦勃朗排斥知识观念和支配荷兰图像的人类经验，而维米尔作品的核心是思考艺术作品的本质。因此，如果说伦勃朗的艺术是从外部对这种描绘性艺术进行批判，那么维米尔的艺术则是从内部来实践描绘性艺术。

在结语部分，我将略述伦勃朗和维米尔作品中的一些元素，这些元素可以启发我们去理解他们的作品。毫无疑问，在本书中维米尔的作品对阐明描绘性艺术这一概念起到了模范作用。有一点兴许不甚明了，同时我也想为此做个总结，即维米尔是以何种方式完善并定义这种制图和知识意义的。

我将对第四章中关于维米尔《绘画的艺术》的观看方式方面的观点做一

修正，以此来引入上述观点。不可否认的是，那张维米尔声称亲自绘制的荷兰大地图体现且是绘画中重要的地图制作模式。另外，维米尔进一步在他的两件关于专业人士的画作，即《天文学家》和《地理学家》中确认了画家和地图绘制员之间的关系。然而，尽管它看上去**像**一幅地图，但若凭此下结论认为维米尔表达了一幅画便**是**一幅地图的观念，并由此认为他实则是一位地图绘制员的话，那就大错特错了。事实上，维米尔绝大部分作品的主题与地图绘制员的关注点相去甚远，凭这一点就可推翻上述结论。维米尔有效地将被观察的女人和作为男人关注对象的女人确立为绘画的主题。从某种意义上来说，这并无大惊小怪之处。意大利艺术的真实面貌，在荷兰艺术的家庭语境下就变成了完全不同的生活。然而维米尔在定义这一主题时有着非凡的精确性。比如说，在他的作品中，孩子的形象是完全缺失的，这一点在他的同行画家眼里是相当奇怪的，因为他们想当然地认为孩子是妇女家庭生活中很重要的构成部分。或许有人认为这也是妇女美德的一个重要标志。维米尔单独将作为观察对象的妇女作为绘画的主题，由此将这种描绘性艺术本质中很重要的东西主题化了。

223

为了阐明我的这一观点，让我们再回顾一下弗朗西斯科·德霍兰达在其文章中引摘米开朗琪罗的话，同时特别关注一下他所提到的妇女主题：

> 佛兰德艺术……比起任何意大利艺术……想必……更能令那些虔诚者愉悦。它能吸引妇女，尤其是那些老年人和年幼者，还会吸引修道士和修女，同时还会令一部分对真正和谐毫无感知的贵族着迷。在佛兰德，他们所绘的风景画非常逼真，这类图像兴许会令你感到愉悦，并且你无法诋毁绘画对象，比如圣人和先知。他们画物品和砖石建筑、田野里的青草、树影、河流和桥梁，并称之为风景画，并在画面的一侧加几个人物，又在另一侧再添几个人物。尽管这些画面会令一些人感到愉悦，但是画家在创作过程中完全没有理性或技巧，没有对称或比例，没有经过巧妙的选择或突出重点，最后导致作品缺乏主旨和活力。[1]

这段文章认为北方艺术是一种为女人而创作的艺术，因为它注重的是将自然万物如实地、不加选择地呈现出来。因此，它缺乏理性和比例。显然，这种断言是相较意大利艺术即男人的艺术而言的，因为意大利艺术是讲究理性和比例的艺术。然而，为何引出女人来做类比？我们可查阅一本由琴尼诺·琴尼尼［Cennino Cennini］所撰的15世纪意大利艺术手册，对此稍做解释：

> 在我继续讲解之前，我先告诉你一个男人身体的精确比例。至于女人的身体比例，我将不予考虑，因为女人身体没有固定的比例。……我不会和你谈论无理性的动物，因为你不会在它们身上找到任何比例体系。你只要按其自然的样貌描摹下来即可。[2]

为女人而创作的艺术，这一说法是在强调这种艺术展现的不是尺度或秩序，而是大量取材于自然中所见的、不加思量的对象细节。从道德意义上来讲，缺乏女性秩序或尺度是当时一种常见的观点。霍兰达所暗示的是在一种特定的艺术模式中的类比：这种艺术不像理想的美丽女人，倒像普通的、无法衡量的女人。

鉴于这种观点，维米尔有能力将所见世界不可理解的本质呈现出来，同时以不断重复的妇女图像的形式提出一个关于描绘性艺术的基本问题：我们该如何处理先在的所见世界的呈现？维米尔在描绘女人时，将这一问题主题化了，并且将它转化为一种非凡的心理解释。维米尔呈现的所有女人形象都是一个孤立的世界，不受干扰、独立自足，然而更为重要的是，她们显得泰然自若。这就是她们甚至都不受孩子羁绊的原因。在一件成熟的作品如藏于阿姆斯特丹的《读信的女子》（图144）中，绘画质量和表达质量都具有人性的隐义，这在荷兰艺术中是不常见的。维米尔认为这些女子所呈现的世界不同于他自己，并且他使这个世界带有一种强烈的超然感。 224

劳伦斯·高英在其精彩的维米尔研究中，曾指出维米尔艺术的重要特征，他说：

> 维米尔站在我们的（艺术）传统之外（他的言下之意是针对意大利艺术传统而言的），因为他无法共享这种传统里伟大而又恒久的幻想，认为风格力量胜于生活的观点是正确的错觉。无论一个艺术家对世界的爱有多深，无论他怎样占有它，事实上他永远都无法将整个世界占为己有。无论他的眼睛有多么大胆，在作品里可征服和毁灭一切，而生活的真实形式仍然完好无损。[3]

高英写道，维米尔拒绝接受这种观点，而这是西方艺术模式存在的基础，也是高英这本书的一个重要主题。丢勒对于手艺人正在工作的再现让我们想起了这些观点（图19）。最终维米尔的艺术向世界让路：将他最后的画作成为一个整体的菱形式笔触，标志着图像和它所描绘世界之间的裂痕，而这正是荷兰艺术尽力想掩饰的东西（图60）。

读者兴许会问，那么你是如何看待伦勃朗的？伦勃朗的艺术并没有通过呈现世间事物的外观来探索人的深度，那么就此便不能把他的艺术解释为描绘的艺术吗？当然不能。正如我在本书第一章讨论暗箱和**历史画**时所表明的那样，伦勃朗的艺术并不符合这一模型。将他的《芭谢巴》和其他荷兰画家的信笺并置，或者在他再现对话的画作中，我们都可以看到一点：我们对这种占支配地位的图画模式的关注，可以帮助我们看到伦勃朗对这种图画模式的疏离程度，从而能够准确地理解他的作品。我认为他的绘画所具有的特殊外观和奇妙的力量与他对本国传统深切的回应密切相关。问题并不在于伦勃朗本人或者他是不是一个典型的荷兰艺术家，正如过去所认为的那样，而是他为何或者从哪个方面而言不是如此？随着对荷兰历史画兴趣的升温，当下潮流将会把伦勃朗随意套入本国背景中。相反，从很多方面来讲，我倾向于同意肯尼思·克拉克［Kenneth Clark］的看法，他认为伦勃朗赋予其所出生的艺术世界的这股力量具有令人惊异的特质。然而，我认为克拉克爵士以一种意大利式的途径来解决这个问题。他认为正是对意大利艺术深沉的爱才造就了伦勃朗，他的这一看法充其量只是道出了部分事实。伦勃朗投入本国传统



图163 伦勃朗·凡·莱茵，《尤里乌斯·西维莱斯宣誓》，1661年，斯德哥尔摩国家博物馆

时，他对意大利艺术的热爱在其中起到非常重要的作用，同时我也认为他对本国艺术传统深刻的矛盾情感也同样重要。伦勃朗的独特风格在于他不仅背离了荷兰的描绘性艺术，而且也背弃了意大利的叙事性绘画观念。[4]

225

我们兴许可以从伦勃朗富有特色的技巧，从他成熟作品中对颜料的处理谈起。伦勃朗坚决反对在荷兰*fijnschilderkunst*［**写实主义艺术**］里制造一个透明的镜像世界。我们在伦勃朗成熟期作品如《犹太新娘》（图5）、《浪子回头》［*The Prodigal Son*］或《尤里乌斯·西维莱斯宣誓》［*The Oath of Julius Civilis*］（图163）发现，画作表面厚厚的一层颜料模糊了可见世界，与此同时提供了一条罕见的通道，深入不可见的人物内心。从某种程度上来说，伦勃朗关注的是技艺问题。在他后期的素描和蚀刻画以及绘画中，伦勃朗放弃了以精良技艺恰当表现每种媒介的传统做法：在他的绘画里，人物和背景融为一体，由此忽略了颜料媒介的存在；在平面作品中，芦苇笔的粗线条以及他在画板上所留下的用以吸墨的毛边都模糊了线性透视观念所要求达到的色调效果。[5]



图164 伦勃朗·凡·莱茵，图163细节

伦勃朗决定将其本人与现今所称的阿姆斯特丹历史画画家群体联结在一起时，他选择的模特正是荷兰其他艺术家**极少**用技艺表现的人物，这一点并未引起普遍的关注。拉斯特曼从来没有将愚弄观者并由此吸引他们的眼睛作为自己的艺术目标，他所留下的画面是粗糙的、没有描绘性的，与荷兰其他艺术家的画面比起来，甚至是丑陋的。因为对他而言，故事才是重点。伦勃朗决定以这种绘画传统来表现他的重要主题时，他同样放弃了德戈恩或桑雷达姆作品中技艺精良的画面。[6]

尽管伦勃朗在他的一些作品（比如17世纪30年代创作的肖像画和风景素描图）中确实展现了传统的再现记忆，但是从他的整个艺术生涯来看，他是忠实于自己所选择的艺术道路的。然而，伦勃朗成熟期作品中打薄的颜料和工于技艺的画面源于其老师们笨拙的颜料涂抹和对技艺的否认，这着实令人意外。伦勃朗通过改变技巧，显示了不以描绘为主要意图的创作可以做什么。

他对颜料的处理技巧是对描绘性画面技艺的一种替代。

伦勃朗和荷兰艺术家一样，非常热衷华丽的服饰：每个观者都能想起他笔下的头盔和佩剑闪烁着微光、珠宝绚丽夺目、针线细密的长袍好像是用金线编织而成。伦勃朗在其艺术里是一个高傲的拥有者，正如他在生活里所表现的那样。然而，尽管在他晚期的作品里仍延续着这种品位，但是我们对他的理解却不同了。假如我们将他所画的服饰与特尔博尔奇笔下的丝绸，或者将他的高脚杯（图164）与卡尔夫的高脚杯相比较的话，伦勃朗看上去似乎放弃了同行画匠之间在技艺上的竞争，而这对他来说是胜券在握的。他笔下的物什或水晶饰品与描绘精湛的对象之间似乎从不会造成混淆。相反，伦勃朗勉强接受了媒介本身的物质性。他徒手对颜料进行操作。正如我们所看到的那样，这是对物质材料的一种掌控。物质材料而不是所见世界成为他的参照系。在《犹太新娘》《浪子回头》或《尤里乌斯·西维莱斯宣誓》中，颜料被称为普通物质，就像圣经里所表述的真正的大地本身，人物破土而来，终将回归大地。[7]

227

伦勃朗在背离再现技艺时，同时也背离了荷兰文化里确定的事物和知识，致力于可见世界和视觉本身的艺术。正如我们刚刚所注意到的那样，伦勃朗晚期作品的画面并不能使我们更好地看清楚文化所信奉的视觉模型。这些画面是图画制作者的画面，他们对视觉证据有着深深的不信任感。这一点成为伦勃朗艺术的非常主题，他的艺术常表现出对失明状态深深的着迷。失明在当时的荷兰艺术中并非一个不寻常的主题。我们发现根据杜撰的多比故事甚或阿格斯［Argus］失明的故事而创作的绘画作品不胜枚举。然而，伦勃朗的图像在表现那些失明者的真实性上令人难忘。这尤其让我们想到他对盲人荷马所投入的关注，这幅画是伦勃朗晚期的作品之一（图166）。画面体现了年老的荷马正在向一个年轻的书记员口述：一个眼睛看不见的口述者用语词进行表达，但语词仍然不可见。这似乎是悖论，伦勃朗创作的图像告诉我们，正是语词（或“圣言”），而不是所见世界在传达真理。

最后，伦勃朗抛弃描绘性艺术，为的是唤起往昔的岁月。他对历史画



图165 伦勃朗·凡·莱茵，图163细节（剑和盲眼）



图166 伦勃朗·凡·莱茵，《荷马口述》，1663年，海牙毛里求斯

的些许兴趣想必是吸引他创作阿姆斯特丹历史画画家作品里的故事的部分原因。相较于哈尔斯所体现的创作即兴特性和维米尔《代尔夫特风景》所流露出的消弭时间的特征，伦勃朗画作中的层层颜料记录了他创作和再度创作的过程，这就表明了他的画作是历经岁月才得以完成，甚至是在对抗岁月。然而，伦勃朗受历史画约束的深度和他挑战同行画家的权威及其文化，在一件为新落成的阿姆斯特丹市政厅量身定做却被拒收的画作上得到了清晰的体现。伦勃朗的《尤里乌斯·西维莱斯宣誓》描绘了早期荷兰人立志推翻罗马统治者的事迹。这一事件在当时通常被认为是在隐射现代时期荷兰人对西班牙人的反抗。伦勃朗在画中表现了荷兰祖先在部落里歃血为盟的情景：部落首领西维莱斯举剑起誓，而他可怕的盲眼则揭示了其本人就是靠刀剑求生存的（图165）。[8]事实上，塔西佗在其对此事件的叙述中，将这一事件理解为一种野蛮的仪式。然而，伦勃朗深受触动不止是出于一种忠实于文本的强烈愿望。对于顶尖的同时代画家凯撒·范埃弗丁恩［Caesar van Everdingen］而言，历

228

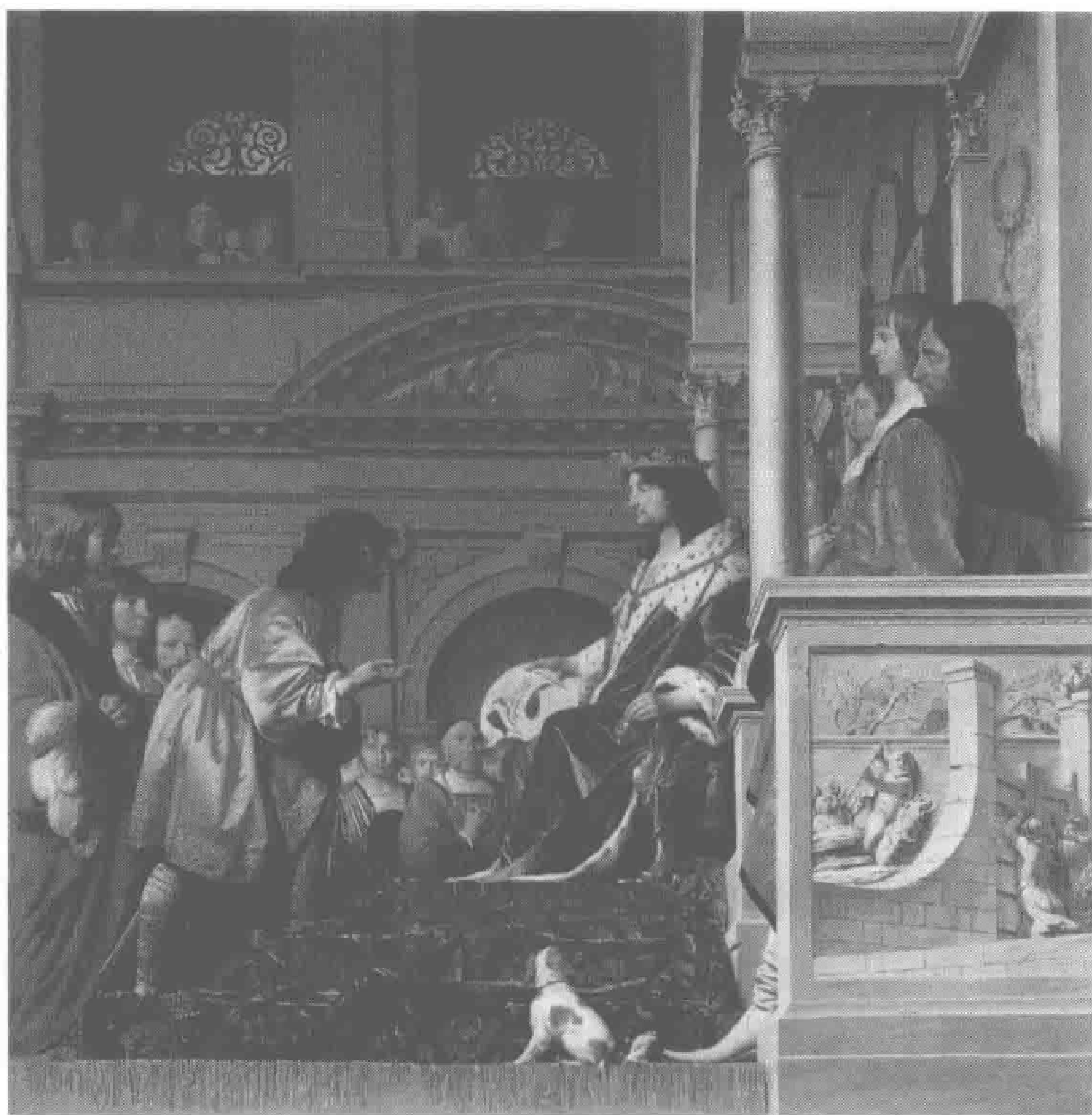


图167 凯撒·范埃弗丁恩，《威廉公爵二世于1255年授予莱茵河巡堤员高等办事处特权》，1655年，阿姆斯特丹电影学院基金会

史画便是画家可以借用错觉艺术将历史事件展现在世人面前（图167）。（注意此画非凡的清晰度以及前景中的地毯流苏。）《尤里乌斯·西维莱斯宣誓》表明了伦勃朗坚信甚至认为应该回到文明时代之前，以此反对荷兰人所坚持的调整过去以适应眼前所看到的事物。

附 录

论荷兰艺术的象征阐释

在提出将荷兰艺术视为一种描绘的艺术时，我暗自决定不跟从当下对荷兰艺术的象征阐释潮流。我打算简要解释一下其中的原因。徽志书中的插图和荷兰艺术之间存在着一种相似性，这一发现有一个重要的原因：事物、人物的行为以及荷兰绘画中的家庭场景在一些广为人知的徽志书里都可以找到。这里的问题不是二者之间是否存在着一种联系，而是这种联系会告诉我们关于艺术的哪些内容，鉴于此，我们又将如何看待和理解艺术。

这一研究领域里的荷兰先驱E. 德容［E. de Jongh］在其著作中不断提出象征阐释观点，且论述最具说服力。[1]德容参考了传统解释对符号和力量的青睐，认为荷兰绘画展现在我们眼前的事物和写实性场景扮演着面纱的角色，由此掩盖了绘画的意义。这就好像是某样东西屈服于意想不到的隐藏的意义。德容提供了一种象征性的联系，以此来挑战他所谓的19世纪关于荷兰艺术的观点，这种观点认为荷兰艺术是对世界的真实写照。他声称，荷兰艺术只是表面上的写实主义，同时他向我们提供了一条准则（就艺术的外观来看令人惊讶），即荷兰艺术是一种已实现的抽象。

荷兰艺术是现实的写照，德容拒斥这种激进的还原性观点，转而支持另一种相反的观点，这种观点在我看来同样具有还原性。他认为意义是至高无

上的，绘画是一种将这种意义变得可视的手段。在我看来，这两种观点的要旨都没有理解荷兰艺术，之所以如此是因为它们一次又一次表明荷兰绘画的意义存在于对世界精确的**再现**［*representation*］之中。

在我看来，作为基本的经验法则，德容关于荷兰绘画及与之常常相关联的徽志的象征性观点具有误导性。我先以徽志为例。图像的观者借助题词或格言（通常置于图像上方）以及书页上的警句或说明文字（图像下方）获得隐藏的文本意义，这种观念在欧洲的徽志创作传统中占据重要地位。正如徽志所示，刚开始它是一句口头描述或警句，之后出版商开始在上面加上插图和题词。[2]徽志发展到成熟形式后，它具备了一种方法，通过复杂而又丰富的有组织的比喻，将可见的变成智性的，再将智性的变成可见的。它是一种激发心灵的游戏，曲径通幽；同时吸引观者调动才智，通过徽铭［impresе］或徽征［device］等子类别，获知其最神秘的成就。[3]

230

从总体上而言，荷兰徽志有几个重要方面并不符合意大利人希望他们恪守的原则。尽管这一传统内容丰富，但是将雅各布·卡茨作为最著名的徽志作者兼与荷兰绘画联系最紧密的人，想来并不具有误导性。卡茨绝大多数的徽志书里的谚语都配有插画，并附有评论。就这些徽志的本质而言，它们都是一些老生常谈的道理，一些普遍的智慧，而非艰深难懂的谚语。这些图像远非不动脑筋就无法理解，相反它们易于理解和表达，因为它们出现在荷兰社会的行为、服装以及家庭场景中。尽管卡茨在《序言》中提及由揭示隐含的意义所带来的快乐，但实际上他的徽志几乎没有令读者或观者感到困惑。其实，在他这篇漫无边际的《序言》中所谈论的揭示隐含意义的话语只是卡茨对谚语徽志所做的众多解释中的一种。[4]他借助谚语，提供行为知识，甚至展示不同民族的服饰，这可从其著作中那些说明荷兰道德观念的例子上得到证实。卡茨的徽志远非一个由图画文字、炼金术组成的世界及其他诸如此类未曾想到的对应物，它更像是一本早期的民族志。尽管卡茨没有继续*picture*［**图画**］其他民族的谚语，但是他在之后版本的书页底端，以西班牙语、法语、意大利语以及其他语言扩充了相应的谚语，这证明了他执意要将一种共

同的智慧普及其他民族的决心。尽管这些谚语单单本身就相当于某种道德智慧，能够提供某种道德指引，但是卡茨将它们集结成册，向我们展示了一本有关人类行为的图录。从这一角度来看，它像是绘画的继承者，正如彼得·勃鲁盖尔的《谚语集》[*Proverbs*]一样。有观点认为，卡茨徽志书的整体效果与其说是规范性的，还不如说是描绘性的，既具有分类学的特征，又具有说教性。

我的这一论述势必会招来反驳，认为我忽视了一个事实，即卡茨事实上有着非常严格的道德观念。否认这一点是草率的。不过我要指出一点，荷兰徽志的呈现模式是在这些观念形成之前。**不可**辩驳的是，与这些观点相关的徽志和绘画已然考虑到了我们的道德存在，从这一方面来看，它们既奇妙又独具创意。这体现在它们的呈现方式。关于这一点，我的重点并不是去质疑文化上的道德关切，而是尽可能去关注它们是以何种特殊的方式来表达这些关切。

德容借用荷兰艺术家对写实主义的偏好来解释荷兰徽志独特的外观。他认为这种偏好不会影响徽志的本质或功能。然而，马里奥·普拉兹[Mario Praz]很早以前就曾指出，意大利人在尽最大努力超越徽志的迂腐概念时，其他国家采纳了徽志里一种模糊的概念。他们的徽志没有遵照特定的规则，几乎是插画或附加文字的插画的同义词。[5]

231

我没有遵循徽志中以图像为本体、以文本意义为灵魂的传统，事实上这正是德容所遵循的原则，我认为我们应该对荷兰徽志的本质进行更为充分的论述。[6]基于卡茨的著作，我想在这一研究方向上提出几条初步建议。首先，可以说这些徽志体现了语词与图像之间简单的关系，这一点我们在荷兰绘画中已有所发现。箴言和图像并不是在制造一个有待解决的难题，它们根本不构成问题。从某种方式而言，言语符号和图像符号是平等的，类似于夸美纽斯在其《世界图解》中将语词与图像联系起来的方式。简而言之，我们获得的与其说是隐含的意义，不如说是一种图画语言；[7]并且，正如我们在讨论题词时所看到的那样，卡茨会以一种独特的方式来表现一个故事，图像

里的人物似乎在说出题词内容。意义不是通过深入探寻画面或者书页背后的隐义而获得的，而是直接显现在画面上。这种关于意义和书页之间关系的观点，几乎成为卡茨最初徽志书的一个绝佳计划。据我所知，卡茨1618年出版的《西莱纽斯 · 亚西比德》[*Silenus Alcibiades*] 是全欧洲唯一一本表现三个传统层次——爱情、道德以及宗教意义的徽志书，而他采取的方式是在整本书中，每次将不同的箴言和故事复制三次，以此来体现以上三个层次的意义（图168—170）。

当我们回到绘画本身，与象征阐释相关的问题又出现了。以当下的观点来看，专注于画面技艺只是为了引导我们去挖掘隐藏的文本意义，通常这种文本意义是关于道德劝诫。以这种观点来解释荷兰人沉迷于令他们既酷爱又害怕，既赞美又谴责的行为和财产，便过于简单化了。[8]这种观点坚持认为在作品表面和意义之间存在着一道缝隙。更进一步来说，在一些案例中根本找不到文本意义，正如最近对法布里蒂乌斯所作的《岗哨》[*The Sentry*] 或德霍赫晚期一些作品的研究所示，学者发现他们不得不尴尬地声明，这些有影响力的优秀绘画兴许并无预设的意义。[9]

通过整理所谓的荷兰徽志是什么、意义如何，我们颇有成果地看到荷兰绘画甚至正如德容著作中所表明的那样，犹如绘画的徽志。在这种绘画形式里，画面借助画家技艺的展现，获得了一种新的表达方式。比如说，画家赫拉德 · 道不遗余力地制造出一种不留画刷痕迹的明净画面效果，这是绘画注意力转移到画面效果的解释之一。有时他习惯于使用三联画的形式来区分卡茨在其徽志书中重复使用三张图像表达不同的意义。事实上，利用这种绘画语言——它的意义是可见——可产生具有独特风格的图像：斯滕作品中地板或桌子上散乱的东西、聚集在客栈中姿态突出却不连贯的人们；赫拉德 · 道画作中庸医面前的街道上汇集各种人类母题；或在大海边上画一对夫妻及其孩子，而从海上耸出两块最不可能存在的石头（图59、图171）。隐藏的意义这一观念并不能创造出此类作品，而是我们从可视的绘画意义角度来理解有关世界的观念。斯滕展现的宴会的愉悦和危险、赫拉德 · 道笔下的一系列人

233

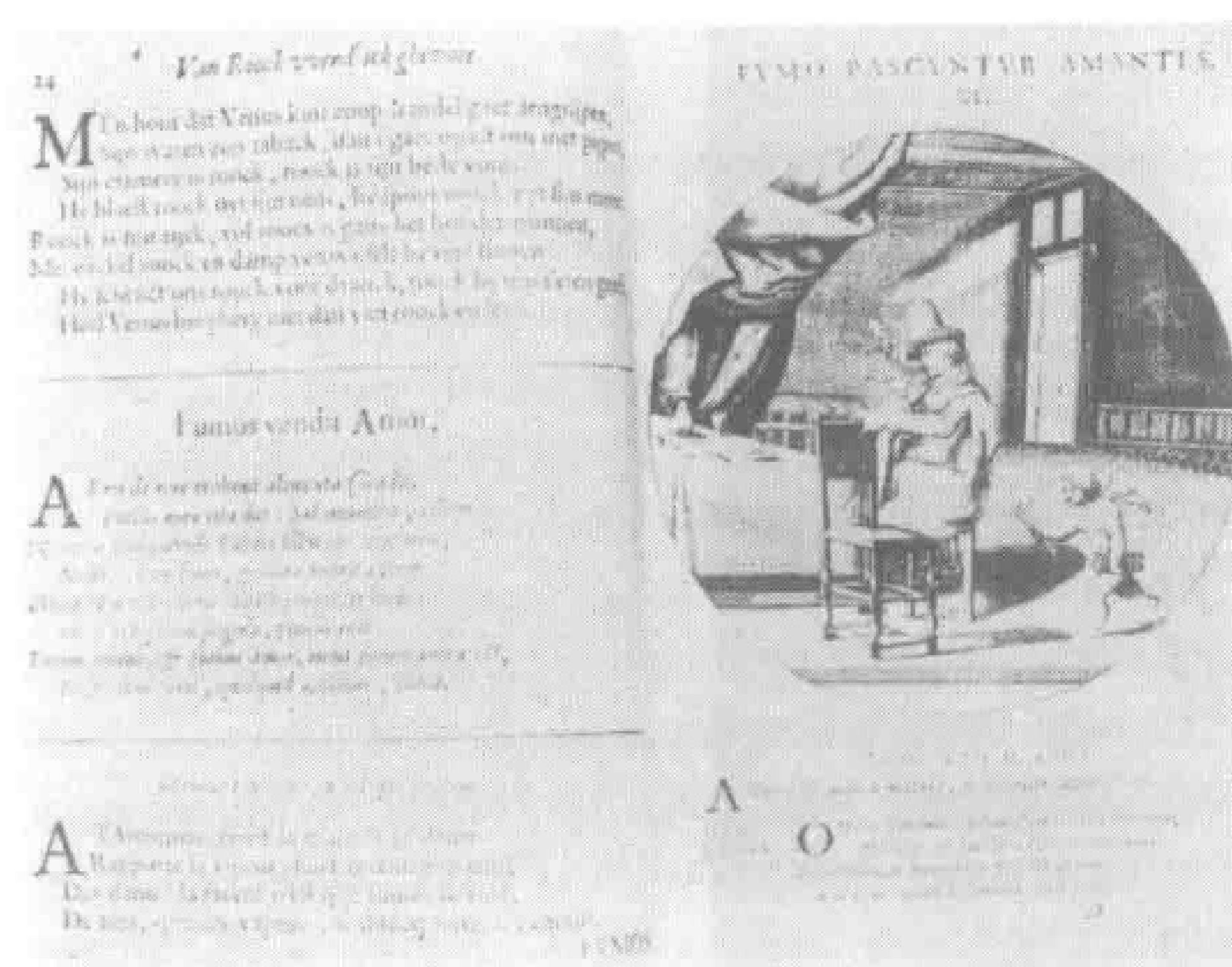


图168　雅各布·卡茨，《西莱纽斯·亚西比德》（米德尔堡，1618年），第一册，第24—25页，海牙皇家图书馆

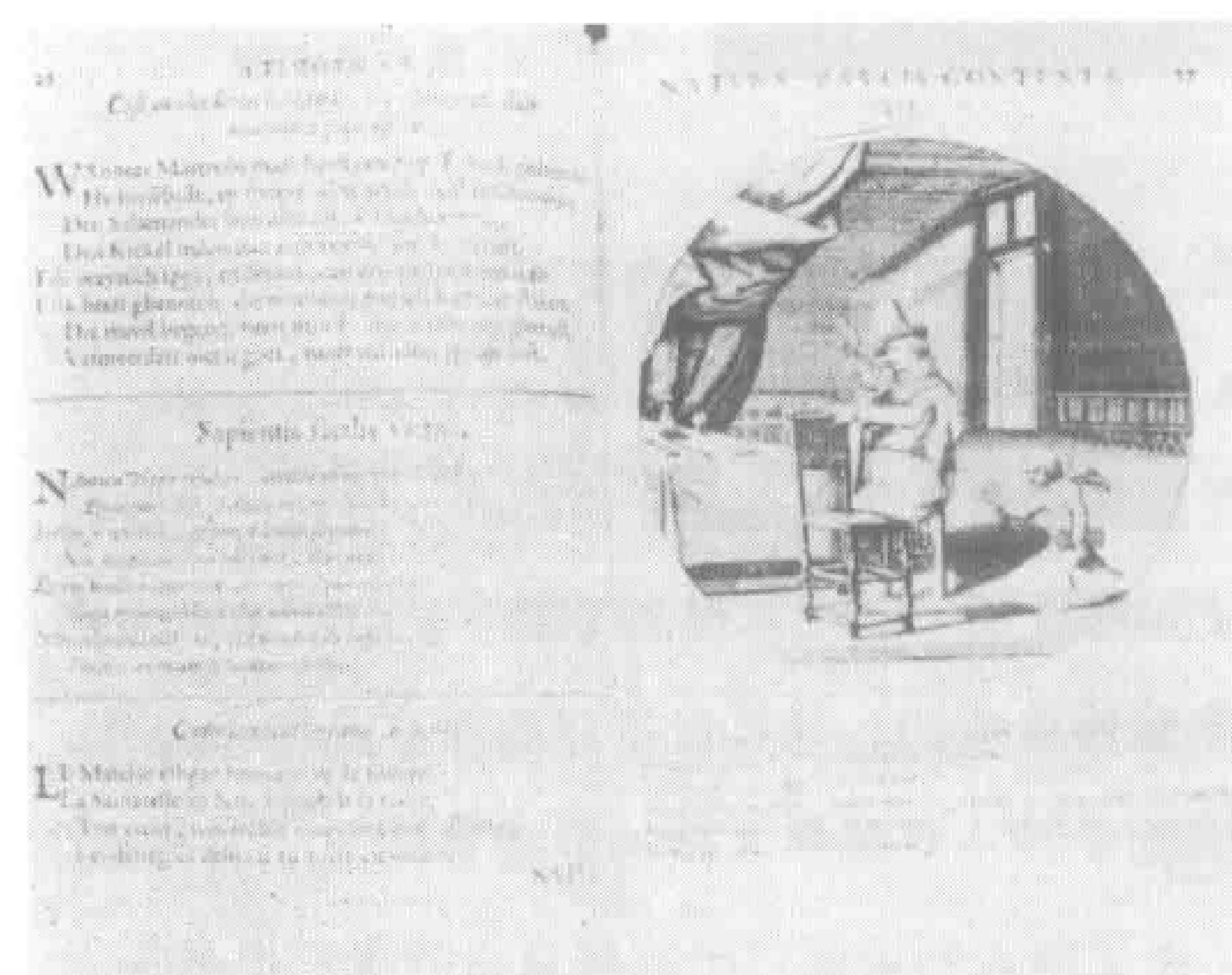


图169　雅各布·卡茨，《西莱纽斯·亚西比德》（米德尔堡，1618年），第二册，第26—27页，海牙皇家图书馆

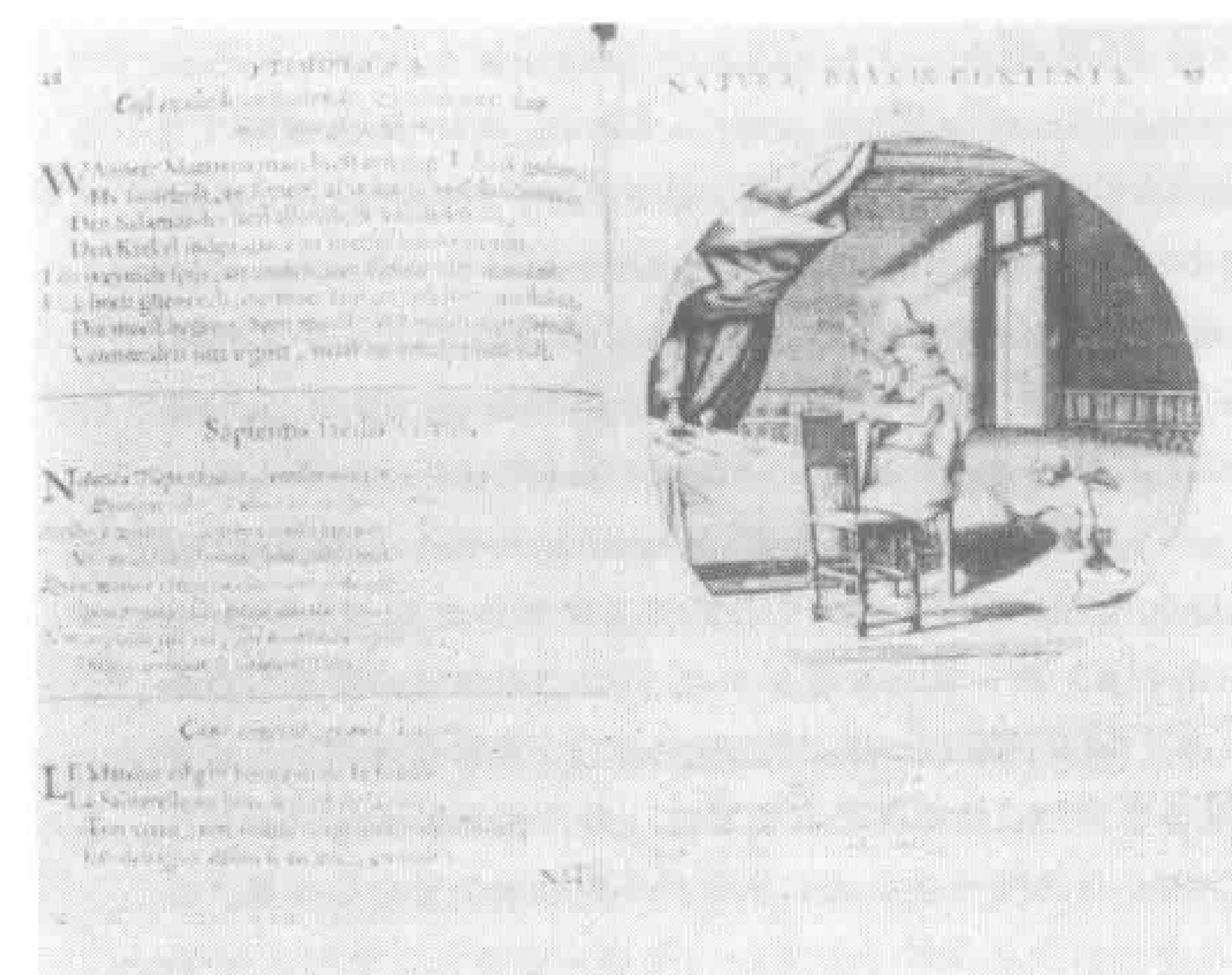


图170　雅各布·卡茨，《西莱纽斯·亚西比德》（米德尔堡，1618年），第三册，第26—27页，海牙皇家图书馆



图171 无名氏，北荷兰学院，《夫妻与孩子》，阿姆斯特丹国立美术馆

物行为，或对稳固婚姻的描绘，都是在描绘世界的角度下呈现的，即使它们与世界的真实场景相矛盾。

重回本书的主题：假如在图像和意义之间存在任何面纱，假如在这些作品中存在任何间接性，那么正如赫拉德·道在其作品《骗子》中所表示的那样，这是再现本身所具有的欺骗性造成的。与其说这样的作品是博学之作，还不如说它是由一只技巧精湛的手和一双观察入微的眼睛共同完成的作品。本着这样的精神去研究问题，象征模式的调度之研究将会告诉我们很多关于荷兰图像的风格、呈现，当然还有意义。

注　释

导　论

1　Joshua Reynolds, *The Works... containing his Discourses... [and] A Journey to Flanders and Holland...*, 4th ed., 3 vols. (London, 1809), 2: 359, 360; 361–362; 363–364.

2　Ibid., p. 369.

3　Eugène Fromentin, *The Masters of Past Time*, trans. Andrew Boyle, ed. Horst Gerson (London and NewYork: Phaidon, 1948), p. 97.

4　Ibid., p. 115.

5　Ibid., p. 101.

6　Ibid., p. 103.

7　Ibid., p. 128.

8　关于这一点可进一步参阅：Svetlana Alpers, "Style is What You Make It: The Visual Arts Once Again," in *The Concept of Style*, ed. Berel Lang (University of Pennsylvania Press, 1979), pp. 95–117。

9　参见Alois Riegl, *Stilfragen* (Berlin, 1893), *Spätrömische Kunstindustrie* (Vienna, 1901), *Das holländische Gruppenporträt* (Vienna, 1931; 初版于1902年面世), and *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (Vienna, 1908), 去世后出版; Otto Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis: Ausgewählte Schriften* (Munich: Prestel-Verlag, 1977); Laurence Gowing, *Vermeer* (London: Faber and Faber, 1952); Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (New Haven: Yale University Press, 1980); Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980)。

10　Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 2 vols. (Cambridge: Harvard University Press, 1953), 1: 182.

11　"我们很大程度上仍停留在亚里士多德的行为观念里，在这种观念里，描绘被视为次要的、纯功能性的，或仅仅是装饰性的。"这句话出自最近一期《耶鲁法国研究》[*Yale French Studies*] 杂志上一篇题为《关于描绘理论》["Towards a Theory of Description"] 的论文（1981年第61期）中的一句话，揭示了对这一问题的普遍认识。我曾撰写长文指出17世纪的描绘性艺术和文艺复兴时期的叙事性艺术二者之间差异的重要性，这一观点尤其体现在我发表于《新文学史》[*New Literary History* 8 (1976–1977): 15–41] 的论文《描绘或叙事？一个关于写实再现的问题》["Describe or Narrate?: A Problem in Realistic

Representation"］中。在对文学文本的研究中，新近的著作已然对叙事性模式和描绘性模式进行了区别，并指出这两种模式之间的相互影响是（我们）文化属性的一部分。以形象再现带来的愉悦感为名，搁置叙述行为所带来的赏心悦目效果，无论将其称为路易·马兰［Lous Marin］的乌托邦，还是罗兰·巴特［Roland Barthes］的"真实效果"［l'effet de réel］，抑或利奥·贝尔萨尼［Leo Bersani］所言的被取代的狂热［displaced violence］，我们常常认为它对图像属性具有至关重要的作用。然而，图像的属性和地位比起这一观点的隐义来更为复杂，对17世纪荷兰艺术进行情境分析将表明这一点。首先，因为描绘和叙述之间的差异也可在西方绘画传统中找到相似点；其次，因为描绘性绘画模式并非指搁置无休止的叙述模式，至少在17世纪，这种绘画模式对当时社会积极了解世界起到至关重要的作用。

12 J. Q. van Regteren Altena, "The Drawings by Pieter Saenredam," in *Catalogue Raisonné of the Works of Pieter Jansz. Saenredam* (Utrecht: Centraal Museum, 1961), p. 18. "礼拜日"这一提法兴许要归功于黑格尔，但是范瑞格泰仁·阿尔特纳在其一篇关于荷兰艺术属性的简短论文中提出了一些最具原创性和敏锐的观点。关于"礼拜日的生活"特征，可参考G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trans. T. M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1975), 1: 87。

13 一部公认的优秀著作是G. J. Hoogewerff, *De Bentvueghels* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1952)，还有一些关于他们愤世嫉俗性行为的补充陈述，可参考Thomas Kren, "Chi non vuol Baccho: Roeland van Laer's Burlesque Painting about Dutch Artists in Rome," *Simiolus* 11 (1980): 3–80。

14 Francisco de Hollanda, *Four Dialogues on Painting*, trans. Aubrey F. G. Bell (London: Oxford University Press, 1928), pp. 15–16.

15 亚伯拉罕·奥特柳斯为其友人彼得·勃鲁盖尔所撰的这则著名的墓志铭指的是"works I used to speak［of］as hardly works of art, but as of works of nature"［我过去谈及的作品很难称其为艺术作品，而是自然的缔造物］（"picturas ego minime artificiosas, at naturales appellare soleam"）。参见Wolfgang Stechow, ed., *Northern Renaissance Art 1400–1600*, Sources and Documents in the History of Art (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1966), p. 37。

16 关于对荷兰绘画的阐释和当代徽志之间关系的一部开拓性著作出自E. 德容。关于他这一解读立场的简明阐述，可参见其论文"Realisme en schijnrealisme in de hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw," in *Rembrandt en zijn tijd* (Brussels: Paleis voor Schone Kunsten, 1971), pp. 143–194。书目和该篇论文已有法文版。

17 我所质疑的是意义在艺术史上的基本概念。它的基石是图像学——由欧文·潘诺夫斯基命名，他是我们这个时代图像学的创始人。图像学的伟大贡献在于它向我们展示了再现性图像不只是为知觉而生，而且还能从中读取到第二层或更深层的含意。那么我们能从画面本身了解到什么呢？潘诺夫斯基撰写的一篇关于图像学和图像志的开创性论文回避了这一问题。他以一个简单的例子，即在街上偶遇友人，友人摘帽示意为引子，提出了文章的主题。外形和色彩上的模糊性来判定男人和知觉都处于良好状态，潘诺夫斯基将这层含意说成是原初或自然意义，但是对于脱帽表示打招呼，他将这种理解力称为第二、传统或图像学意义。至此我们处理的仅是生活中的案例。潘诺夫斯基的策略是希望将这种分析结果从日常生活转移到艺术作品。于是现在我们就有了一个男子脱帽示意的画面。潘诺夫斯基有意忽略的是男人并未在场，他只体现在画中。这个男人是以何种方式，又是在何种条件下，通过颜料体现在画面中的？我们所需要的及艺术史学家所缺乏的正是再现观念。关于理查德·沃尔海姆的观点，可参考他针对安东尼·布劳特［Anthony Blunt］的普桑研究所撰写的鞭辟入里的评论文，详见*The Listener* 80, no. 2056, 22 August 1968, pp. 246–247; Erwin Panofsky, "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art," in *Meaning in the Visual Arts* (Garden City, N. Y.: Doubleday Anchor Books, 1955), pp. 26–30；我本人早期曾对这一问题做过初步研究，可参见我的文章"Seeing as Knowing: A Dutch Connection," *Humanities in Society* 1 (1978): 147–173。

18 具体可参考Michel Foucault, *The Order of Things* (New York: Random House, Vintage Books, 1973)。

19 E. Jane Connell, "The Romanization of the Gothic Arch in Some Paintings by Pieter Saenredam: Catholic and Protestant

Implications," *The Rutgers Art Review* 1 (1980): 17–35. 事实上，正是信奉天主教的一批艺术家（即所谓的伦勃朗前派）确立了具有新教色彩的叙事性圣经画，这是在解读荷兰艺术过程中，界线易变性和保持自传体类别颇具难度的又一个例子。

第一章

1 有一篇论文研究了当时荷兰手册和货物清单中用文字记录画家及其作品的情况，论述充分且具体，可参考Lydia de Pauw-de Veen, "De begrippen 'schilder', 'schilderij'en 'schilderen' in de zeventiende eeuw," *Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten* 31, no. 22 (1969)。经济学家J. M. 蒙迪亚斯对荷兰艺术创作和消费的研究又进一步深化了我们对艺术市场操作的理解。然而研究艺术的学者仍须考虑图像作为商品的功能在当时是如何影响它们的外观以及对图像的看法。参见J. M. Montias, *Artists and Artisans in Delft in the Seventeenth Century: A Socio-Economic Analysis* (Princeton University Press, 1982)。

2 关于康斯坦丁·惠更斯的概论性研究中最具智慧的著作仍出自罗莎莉·科利。Rosalie L. Colie, *Some Thankfulnesse to Constantine* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1956). 关于惠更斯早期在英国的生活，参见A. G. H. Bachrach, *Sir Constantine Huygens and Britain: 1596–1687: A Pattern of Cultural Exchange*, vol. 1, 1596–1619 (Leiden: at the University Press, 1962; London: Oxford University Press, 1962)。巴克拉克仍在从事有关惠更斯的研究，他即将面世的著作将于近期在惠更斯之子克里斯蒂安的研讨会文集中出版。参见A. G. H. Bachrach, "The Role of the Huygens Family in Seventeenth-Century Dutch Culture," *Studies on Christiaan Huygens* (Lisse: Swets and Zeitlinger B. V., 1980), pp. 27–52。关于康斯坦丁·惠更斯的诗歌和信笺的现代版本，参见*De gedichten van Constantijn Huygens*, ed. J. A. Worp, 8 vols. (Groningen: Wolters, 1892–1898) and de *briefwisseling van Constantijn Huygens*, ed. J. A. Worp, 6 vols. (The Hague: Martinus Nijhoff, 1911–1918)。

3 这份拉丁语手稿写于1629年5月11日至1631年4月，现藏于海牙皇家图书馆。完整文本已出版，J. A. Worp, "Fragment eener Autobiographie van Constantijn Huygens," in *Bijdragen en Mededeelingen van het historisch Genootschap* (Utrecht) 18 (1897): 1–122。我所参考的是此手稿的抄本。此手稿的荷兰语版本于1946年首次出版，并于最近再版，参见A. H. Kan, *De Jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven* (Rotterdam: Ad. Donker, 1971)。

4 关于当时自传的本质，可参见Paul Delany, *British Autobiography in the Seventeenth Century* (London: Routledge and Kegan Paul, 1969)。

5 "Fragment eener Autobiographie," pp. 63ff. 238

6 有关艺术的这部分节选内容，首次发表于J. A. Worp, "Constantijn Huygens over de schilders van zijn tijd," *Oud Holland* 9 (1891): 106–136. A. J. Kan, *De Jeugd van Constantijn Huygens*, pp. 141–147，其中还囊括了一篇坎普赫伊斯的论文，参见G. Kamphuis, "Constantijn Huygens als kunstcriticus"。对惠更斯著作中这一部分内容的详细评论，参见Seymour S. Slive, *Rembrandt and his Critics* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1953), pp. 9–26。

7 Worp, "Fragment eener Autobiographie," p. 112.

8 关于德雷贝尔的情况，可参见Gerrit Tierie, *Cornelis Drebbel* (Amsterdam: H. J. Paris, 1932) and L. E. Harris, *The Two Netherlanders: Humphrey Bradley and Cornelis Drebbel* (Leiden: E. J. Brill, 1961)。

9 Charles Ruelens and Max Rooses, *Correspondance de Rubens et documents* épistolaires *concernant sa vie et ses oeuvres*, 6 vols. (Antwerp, 1887–1909), 5: 153. 关于这封信笺的译文，参见Ruth Magurn, trans. and ed., *The Letters of Peter Paul Rubens* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1955), pp. 322–323。

10 Worp, "Fragment eener Autobiographie," p. 120.

11 Clifford Geertz, "Art as a Cultural System," *Modern Language Notes* 91 (1976): 1475–1476.

12 Worp, "Fragment eener Autobiographie," p. 120.

13 Ibid., p. 113.

14 惠更斯的《眼镜漫谈》，参见Worp, "Fragment eener Autobiographie," pp. 100ff.。关于眼镜真正的发明者这一主题，参考爱德华·罗森［Edward Rosen］所做的详尽研究。Edward Rosen, "The Invention of Eyeglasses," *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 11 (1956): 13–306. 瓦斯孔·龙基［Vasco Ronchi］在其诸多出版物中提出一种观点，认为尽管人们对透镜有所了解，但是起初并不为人所信任。参见龙基著作*New Optics* (Florence: Leo S. Olschki, 1971), pp. 25ff.。

15 当时阿姆斯特丹的统治集团因为对自然科学感兴趣，在欧洲显得很不寻常。关于阿姆斯特丹统治集团对新奇之物的兴趣，简练但信息丰富的论述可参见Peter Burke, *Venice and Amsterdam: A Study of Seventeenth Century Elites* (London: Temple Smith, 1974), pp. 76–78。有观点认为，甚至克里斯蒂安·惠更斯与其国人一样，偏爱这种学识。A. R. 霍尔［A. R. Hall］在其近期参加的一次国际研讨会上指出："17世纪自然科学领域的重要人物如伽利略、伽桑狄、帕斯卡、笛卡尔、惠更斯、莱布尼茨以及牛顿中，荷兰人是唯一一个不以哲学家著称的群体。如果将他们称为'实证哲学家'的话，自然就犯了'时代错误'，因此我只能说，他们的思想似乎更偏向于具体和实际事务，并且避开了形而上学和宽泛的思辨。" A. R. Hall in *Studies on Christiaan Huygens* (Lisse: Swets and Zeitlinger B. V., 1980), p. 304.

16 A. G. H. Bachrach, *Sir Constantine Huygens and Britain: 1596–1687* (Leiden: at the University Press, 1962; London: Oxford University Press, 1962), p. 7. 在巴克拉克近期的著作中，他似乎对惠更斯的理解有了重大进展，他在书中谈到了惠更斯对培根和德雷贝尔的偏爱。然而，巴克拉克在强调象征性、舞台以及哲学对其思想的影响时，我想他再次在惠更斯吸引他们的基础这一认识上犯了错误。参见他在《康斯坦丁·惠更斯研究》［*Studies on Christiaan Huygens*］中的论文，第46—48页。

17 A. J. 沃普［A. J. Worp］在《诗歌》［*De dedichten*］中刊出的这首诗被一个新注释版本替代了，参见*Dagh-werck van Constantijn Huygens*, ed. F. L. Zwaan (Assen: van Gorcum and Comp. B. V., 1973)。我所引用的诗句都有标号且与惠更斯的评论有关，这些诗句在这两个版本中都很常见。

239

18 《日常记事》，惠更斯对第550—558诗行所做的散文体评论。

19 同上书，第562—565行。

20 Huygens, *De briefwisseling* 1: 94. 对这一仪器的赞美与惠更斯以长文批评荷兰艺术家托伦蒂斯［Torrentius］借助暗箱进行创作的行为并不矛盾。惠更斯反对遮遮掩掩的操作行为，而不是使用暗箱本身。

21 这段译文引自Rosalie L. Colie, "*Some Thankfulnesse to Constantine*" (The Hague: Martinus Nijhoff, 1956), p. 97。

22 现代学者关于这一主题的首部研究著作是R. Wishnevsky, "Studien zum 'portrait historié' in den Niederlanden" (Ph. D. dissertation, Munich, 1967)。同时也可参见Alison McNeil Kettering, "The Batavian Arcadia: Pastoral Themes in Seventeenth Century Dutch Art" (Ph. D. dissertation, University of California, Berkeley, 1974)。

23 克里斯蒂安·廷佩尔［Christian Tümpel］认为，伦勃朗从圣经故事中选出（"Herauslösung"［《解开》］）这对重要人物是他在这件作品中表现圣经场景的独特方式。R. H. 富克斯［R. H. Fuchs］从形式或修辞角度（他称之为"voordracht"［吟诵］），而不是从图像学观点出发，认为伦勃朗是想用圣经故事来拔高实则为肖像画的地位。参见Christian Tümpel, "Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts: Deutung und Interpretation der Bildinhalte," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 20 (1969): 107–198, R. H. Fushs, "Het zogenaamde Joodse bruitje en het probleem van de 'voordracht' in Rembrandts werk," *Tijdschrift voor Geschiedenis* 82 (1969): 482–493。

24 *Daghwerck*, II. 250–253.

25 Ibid., commentary to II. 1140–1157.

26 Ibid., commentary to II. 1192–1195.

27 Huygens, *De gedichten* 2: 236.

28 Ibid.

29 Worp, "Fragment eener Autobiographie," p. 120. 科利在其研究性短文中，论述了惠更斯对这些预兆被曲解为

1681年大彗星显现的认识进行了批判，此文进一步补充了惠更斯的理性主义态度。参见Rosalie L. Colie, "Constantijn Huygens and the Rationalist Revolution," *Tijdschrift voor Nederlandse Taal en Letterkunde* 73 (1955): 193–209。

30 *Daghwerck*, commentary to II. 1198–1200.

31 Francisco de Hollanda, *Four Dialogues on Painting*, trans. Aubrey F. G. Bell (London: Oxford University Press, 1928), p. 16.

32 Leon Battista Alberti, *On Painting and Sculpture*, ed. and trans. Cecil Grayson (London: Phaidon Press, 1972), p. 53.

33 Ibid.

34 Worp, "Fragment eener Autobiographia," p. 75.

35 Tacitus, *Annals* 4.58.3.

36 *Daghwerck*, II. 560ff.

37 关于惠更斯对自然知识的兴趣，参见Ignaz Matthey, "De Betekenis van de Natuur en de Natuurwetenschappen voor Constantijn Huygens," in *Constantijn Huygens: Zijn Plaats in Geleerd Europa*, ed. Hans Bots (Amsterdam: University Press, 1973), pp. 334–459。

38 现今以地图和照片形式进行记录以及创作大地艺术的艺术家对这一差异提出了挑战，迫使17世纪的艺术及其属性问题变得令人难以想象。 240

39 Thomas S. Kuhn, "Mathematical versus Experimental Traditions in the Development of Physical Science," in *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change* (Chicago: University of Chicago Press, 1977), pp. 31–65. 关于默顿命题，参见R. K. Merton, *Science, Technology and Society in Seventeenth Century England* (Bruges: St. Catherine Press, 1938)。

40 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 2 vols. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953), 1: 182.

第二章

1 Henry James, "In Holland," in *Transatlantic Sketches*, 4th ed. (Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1868), pp. 382–383.

2 Kenneth Clark, *Landscape into Art*, new ed. (New York: Harper and Row, 1976), p. 65.

3 Samuel van Hoogstraten, "Een recht natuerlijke Schildery," *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt* (Rotterdam, 1678), p. 263.

4 大体而论，关于暗箱和荷兰艺术的研究都将这一装置视为制图的辅助手段和创造理想图画"外观"的工具。比如，小阿瑟·惠洛克写道："就荷兰艺术家而言，在一心一意探索他们周遭的世界时，暗箱是一种独特的手段，借此可以判断忠实于自然的绘画应有的模样。"引自《康斯坦丁·惠更斯与对于暗箱的早期看法》，载《摄影史》("Constantijn Huygens and Early Attitudes towards the Camera Obscura," in *History of Photography* 1, no. 2 [1977]: 101)。那么首要问题是为什么这种"自然的"绘画模式会盛行起来？它的本质又是什么？

5 Joshua Reynolds, *The Works... containing his Discourses...* [and] *A Journey to Flanders and Holland...*, 4th ed., 3 vols. (London 1809), 2: 360.

6 Eugène Fromentin, *The Masters of Past Time*, trans. Andrew Boyle and ed. Horst Gerson (London and New York: Phaidon, 1948), p. 142.

7 Ibid., p. 141.

8 Ibid., p. 128.

9 Ibid., p. 131.

10 文中克洛岱尔和彭内尔的引语出自海因里希·施瓦尔茨[Heinrich Schwarz]的文章。这篇文章本身

受到查尔斯·西摩［Charles Seymour］早期对这一主题研究的影响，这是最早对维米尔使用暗箱技术进行研究并得出结论的重要尝试。参见Heinrich S. Schwarz, "Vermeer and the Camera Obscura," *Pantheon* 24 (1966): 170, 171, 以及Charles Seymour, "Dark Chamber and Light-Filled Room: Vermeer and the Camera Obscura," *The Art Bulletin* 46 (1964): 323－331。

11 Daniel Fink, "Vermeer's Use of the Camera Obscura—A Comparative Study," *The Art Bulletin* 53 (1971): 493－505，此文对维米尔艺术中模仿暗箱视觉效果做了全面论述。对芬克的论断进行鞭辟入里的批评，参见Arthur Wheelock, Jr., *Perspective, Optics, and Delft Artists Around 1650, Outstanding Dissertations in the Fine Arts* (New York and London: Garland Publishing, 1977), pp. 185－195。

12 关于线性透视性质（无论它是单点视域内唯一正确的再现还是传统上体现这一视域的方法）的辩论中，无论学者持有什么样的观点，关于文化与自然，或艺术与视觉二者之间观点所隐含的差别，实际上是将荷兰艺术置于艺术范围之外了。关于这两则引语以及关于线性透视问题，以下这部专著或提供帮助，参见Walter A. Liedtke's review of Wheelock, *Perspective, Optics and Delft Artists* in *The Art Bulletin* 51 (1979): 494, n. 15; 492。

241

13 关于针孔窥视镜的论文，参见David C. Lindberg, "The Theory of Pinhole Images from Antiquity to the Thirteenth Century," *Archive for History of Exact Sciences* 6 (1970): 299－325。我还发现了一篇对开普勒研究很有帮助的论文，参见M. Straker, "Kepler's Optics: A Study in the Development of Seventeenth-Century Natural Philosophy" (Ph. D. dissertation, Indiana University, 1970)。根据瓦斯孔·龙基和阿利斯泰尔·C.克龙比［Alistair C. Crombie］早期著作的观点，斯特雷克［M. Straker］将开普勒视为一个革命性人物，他改变了视象的本质。参见瓦斯孔·龙基富有想象力的著作：*Optics, The Science of Vision*, trans. Edward Rosen (New York: New York University Press, 1957)和*The Nature of Light: An Historical Survey*, trans. V. Barocas (London: Heinemann, 1970)；或更谨慎的研究，参见Alistair C. Crombie, "The Mechanistic Hypothesis and the Scientific Study of Vision: Some Optical Ideas as a Background to the Invention of the Microscope," in *Historical Aspects of Microscopy*, ed. S. Bradbury and G. L. E. Turner (Cambridge: W. Heffer and Sons Let., 1967), pp. 3－112。另有一种不同的观点，将开普勒明确置于11世纪阿尔哈曾［Allhazen］的思想源流之中，参见David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1976)。

14 Johannes Kepler, *Ad Vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur*, in *Gesammelte Werke*, ed. Walther van Dyck and Max Caspar, 18 vols. (Munich: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1937－), 2: 153 (hereafter cited as G. W.). 我引述的是附有评论的英文译文，文章出自"Kepler: De Modo Visionis: A Translation from the Latin of *Ad Vitellionem Paralipomena*, V, 2, and related passages on the formation of the retinal image," Alistair C. Crombie in *Mélanges Alexander Koyré*, vol. 1 (Paris: Hermann, 1964), pp. 135－172。

15 Kepler, *Ad Vitellionem, G. W.* 2, p. 143. 译文由斯特雷克翻译，第415页。

16 Ibid., p. 151. 译文由克龙比翻译，第147—148页。

17 Ibid., p. 153. 译文由克龙比翻译，第150页。

18 Ibid., p. 186.

19 David C. Lindberg, *Theories of Vision*, p. 202. 在这一问题上中古史学家和现代研究者对开普勒的理解并不存在异议。

20 Laurence Gowing, *Vermeer* (London: Faber and Faber, 1952), p. 19.

21 Kepler, *Dioptrice*, G. W., 4, p. 368.

22 Ibid., p. 372.

23 "Datmen zich gewenne de dingen, eeven alsze zijn, nae te bootsen." Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt* (Rotterdam, 1678), p. 36.（以下称为Hoogstraten, *Inleyding*。）这是我们找到的同时代文献中恰当描述荷兰艺术本质的一个词。经由意想不到的方式，我们现在可看到康斯坦丁·惠更斯的著作是如何开始弥补其他文献中所缺失的东西。同样，一小部分有关艺术的手

册，从范曼德1604年的概述到范霍赫斯特拉滕1678年的著作也是如此。尽管这些著作接受了修辞学以及那些首先由意大利学者所建立的范畴，然而通过谨慎又专研的阅读，发现意大利对于艺术本质的论断和北方艺术实践之间存在互动关系。之后我们会再一次回到范霍赫斯特拉滕上，他是以这种方式看待荷兰艺术观念的主要来源。关于素描的讨论揭示了意大利论断和我所指的荷兰艺术的实践之间复杂的关系。对于范霍赫斯特拉滕论艺术以及他的著作与荷兰其他艺术家之间的关系的翔实而又全面的研究，我们还须等待切莱斯特雷·布鲁萨蒂完成当下的研究。 242

24 Fromentin, *The Masters of Past Time*, p. 128.

25 "Sullen wy het soo maecken dat yder een kan sien om dat het op sodanige maniere gemaect is, dat het van die, of die *Meester* zy? neen geensins."（"我们是否应该按照某种人人所见的特定风格来画画，这种风格也是这位或那位画师遵循的方式？不，绝不。"）Philips Angels, *Lof der Schilder-Const* (Leiden, 1642), p. 53. 安琪儿以演讲的方式表达了对绘画的赞颂，她的演讲是面向莱顿艺术家的，当时他们仍然被其所属的行会拒之门外。这篇演讲同时也揭示了南方理想和北方实践之间的互动关系，我们在霍赫斯特拉滕的作品里已经看到了这一点。这一观点在我看来似乎是受到赫塞尔·米德马所写的一篇点评安琪儿著作的文章的点拨，米德马的评论文发表于阿姆斯特丹大学一份油印小杂志《实验》[*Proef*] 1973年12月号上。

26 潘诺夫斯基在"观念"类目下所收集的图像及其关于创作性质的观念，我想它们对北方艺术家如何看待艺术或艺术创造并无重要影响，我的这一看法想必是中肯的。参见Erwin Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, trans. Joseph J. S. Peake (New York: Harper and Row, Icon Editions, 1958)。

27 "Een ditto [boeckie] vol Statuen van Rembrant nae't leven geteckent." C. Hofstede de Groot, *Die Urkunden über Rembrandt* (1575–1721) (The Hague: Martinus Nijhoff, 1906), p. 204, no. 261.

28 "Goltzius comende uyt Italien, hadde de fraey Italische schilderijen als in eenen spieghel soo vast in zijn ghedacht ghedruckt, dat hyse waer hy was noch altijts ghestadich sagh." Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*... (Haarlem, 1604), fol. 285. 瑞尼克 [E. K. J. Reznicek] 在其一篇简短却有影响力的论文中，将"geest"一词翻译为"想象力"，然后将"uit den geest" ["模仿实物"] 和"near het leven" ["源于思想"] 作为1600年左右荷兰艺术创作的两种方式，即一种是手法主义，一种是写实主义。研究荷兰艺术的学者一贯推崇这两种视觉感知来源的结合。范曼德说道，德戈恩认为有必要"创作时多依据生活，再依据一点思想，以便学会理解艺术的所有原因" ["veel nae t'leven, en met eenen uyt de gheest te doen, om also alle redenen der Const te leeren verstaen"] (*Schilder-Boeck*, fol. 294)。事实上，荷兰艺术家根本不想明确区分这两种创作方式或这两种不同类型的艺术，他们希望模糊并结合这两种方式，将它们作为达到一种再现目标的途径。这种观念与范霍赫斯特拉滕使用*teykenkunst* [绘画艺术] 来模糊内在本性（从意大利艺术家的观点来看）的做法是相似的。

29 范曼德所陈述的霍尔齐厄斯的生活如同其艺术一般，将自我隐身并沉溺于艺术中，霍尔齐厄斯的自我意识便是这样的典范。从丢勒的角度来看霍尔齐厄斯，他在其作品中不仅是作为普罗透斯 [Proteus] 或维尔图努斯 [Vertumnus] 的补充人物，而且在其前往意大利的旅行中，他事实上欣然隐姓埋名，与他的仆人交换身份，甚至穿上一个德国农民的服装，改用其姓名和身份（*Schilder-Boeck*, fols. 285; 282ᵛ, 283）。维米尔的《绘画的艺术》中那位全神贯注于自己技艺的不知名艺术家，体现的便是他沉溺于自我观念和创作观念。

30 关于*uit zijn selven doen* [来自自我] 短语的看法，参见Karel van Mander, *Den Grondt der edel-vry schilderconst*, ed. and trans. Hessel Miedema, 2 vols. (Utrecht: Haentkjens Dekker and Gumbert, 1973), 2: 437–438。尽管米德马将荷兰的记忆观念与意大利的*maniera* [方法] 联系在一起，但是我们不能因此得出结论，认为荷兰艺术家和意大利艺术家在题名的文本使用或艺术上意见一致。（参见Hessel Miedema, "On Mannerism and *maniera*," *Simiolus* 10 [1978–1979]: 19–45）米德马关于范曼德的重要评论，其前提是将荷兰在艺术上的修辞置于意大利的写作传统中，这在我看来是有误导性的。近来，沃尔特·梅利翁基于范曼德的著作及其艺术所做的研究，提供了一种对范曼德的非传统读解。有证据再三表明，尽管荷兰 243

人确实从意大利借用了一些术语，但是他们对这些术语的使用方式不尽相同。举一个相关例子来说，荷兰人颇为典型的一点是他们缺乏一种强烈的错觉，而这是记忆的塑造手段。因此，彼得·勃鲁盖尔出色的画作在范曼德看来是将山脉泼洒到画布上。

31 在这一重要观点上，我的看法与那些基于开普勒的研究文献有所不同。无论这些观点是我们所称的现代主义者（斯特雷克）或中古史学家（林德伯格）的主张，研究开普勒的学者都在强调开普勒的研究模式和阿尔贝蒂的透视之间的延续性。有些学者甚至将开普勒对图像隐喻的联想都归功于这种延续性。在我的分析中，这个问题并不关乎几何——几何领域确实与它存在相似性——而是关于图像的属性问题，在这一问题上并不存在相似性。

32 Johan van Beverwyck, *Schat der Ongesontheyt*, p. 87 in *Wercken der Genees-Konste* (Amsterdam, 1664).

33 G. B. della Porta, *Natural Magick*, trans. (London, 1658), p. 364.

34 Leon Battista Alberti, *On Painting and Sculpture*, ed. and trans. Cecil Grayson (London: Phaidon Press, 1972), p. 67. 我选择丢勒的木版画与范贝韦尔维克的图解做对比是因为它说明了视觉棱锥的交集，并且有效说明了视野内的对象便是一个女性裸体（关于这一点，稍后再论述）。然而，不可否认的是，这件木版画并不能解释此类透视做法，因为网格可以通过手工操作而不是数学手段确保其准确性。

35 Ibid., p. 55.

36 James Ackerman, "Alberti's Light," in *Studies in Late Medieval Painting in Honor of Millard Meiss*, eds. Irving Lavin and John Plummer, 2 vols. (New York: New York University Press, 1977), 1: 19.

37 我们方才分析了摄影和荷兰描绘模式之间的相似性——肯尼思·克拉克在评论《代尔夫特风景》时，曾写到这种相似性，他认为《代尔夫特风景》就像是一张彩色相片——这种相似性与现今关于摄影的性质及其地位的看法存在着一定的关系。首先表明我的结论：我认为摄影可视为这种描绘性模式的一部分，而不是阿尔贝蒂式图画制作传统在逻辑上的顶点。

摄影是否属于艺术，这个问题在今天看来似乎有些过时。然而，它所提出的问题至今仍被媒介讨论。大部分学者对摄影是否属于艺术持肯定的看法，然而仍有一部分学者持反对意见，同时这两种看法又以各种有趣的方式进一步细分。持否定态度的一方有两种意见：一种意见认为摄影不属于艺术，由此对摄影进行声讨（桑塔格、斯克鲁顿［Scruton］）；另一种意见则认为摄影不属于艺术，由此来赞颂摄影（克劳斯）。对摄影持肯定看法的一方，其中一个阵营的意见认为摄影与其他图画无异（施耐德［Snyder］），而另一个阵营则改进了这一观点，认为摄影不仅如同其他图画，而且有赖于它们，事实上它是绘画史的一部分（瓦恩多［Varnedoe］、加拉西［Galassi］）。这些辩论者的观点无一例外都有一个共同点，那就是他们所说的艺术观念指的是阿尔贝蒂的图画观念：正是这种观念决定了摄影属于或不属于艺术。

244

在这种情况下，颇具讽刺意味的是，正是那些否认摄影的艺术地位，也就是那些同意克劳斯观点的人认为"一般上而言，摄影不同于绘画或雕塑或素描"的人最接近问题的本质。下一步便是认同一种观点，即摄影不同于艺术也就意味着它与阿尔贝蒂式图画观念不同。换言之，正是由于这种差异使得摄影与我所认为的艺术的非传统模式、与我们在荷兰艺术作品中所发现的描绘模式发生关联。事实上，近期彼得·加拉西为纽约现代艺术博物馆［MOMA］一场名为"摄影之前"［Before Photography］的展览图录所撰写的文章，在无意识的情况下就已经预示了这一主题，并且恰恰表达了这种图画观点。彼得·加拉西提出摄影图像的发明可视为艺术史的一部分。在这一名义下，他展示了大量18世纪和19世纪关于"模仿自然"的绘画研究，这些绘画记录下了所见世界的面貌，并以其片断式、无框及缺乏构图为特征。他在其展览图录中，通过解释丢勒、勒伊斯达尔、桑雷达姆以及范维特尔的作品来支持这些绘画作品。加拉西通过材料将二者联系在一起，这一点是正确的做法，但是他将二者进行关联所使用的术语是不正确的。他声称这些作品是线性透视绘画里的一个分支或衍生物，这一观点似乎是错误的。因为正如这些汇集作品所示，摄影作品的最初源头并不是15世纪透视的发明（加拉西，第12页），而是北方的非传统图画模式。从这个角度来看，我们兴许会认为照片式图像、荷兰

的描绘艺术以及印象主义绘画都是西方艺术中持久不变的艺术选择的案例。艺术家在不同时期，出于不同的原因接受了这种艺术选择或绘画模式，而从何种程度上来说，这种艺术模式可视为历史发展的构成部分及其本身就属于此，对此问题至今仍不清晰。然而只有当这种艺术模式与阿尔贝蒂式图画的核心传统区分开来，它的特殊属性才会变得清晰。参见Susan Sontag, *On Photography* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977); Roger Scruton, "Photography and Representation," *Critical Inquiry* 7 (1981): 577–603; Rosalind Krauss, "The Photographic Conditions of Surrealism," *October* 19 (1981): 26; Joel Snyder, "Picturing Vision," *Critical Inquiry* 6 (1980): 499–526, Kirk Varnedoe, "The Artifice of Candor: Impressionism and Photography Reconsidered," *Art in America* (January 1980): 66–78; and Peter Galassi, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography* (New York: The Museum of Modern Art, 1981)。

38 从对光的分析角度来看，我们兴许可以认为南方艺术家关注*lux*［**勒克斯**］（眼睛散发的光，以探索世界），而北方艺术家关注*lumen*［**光通量**］（由物体发射的光）。贡布里希就是从这层含义上向我们提供了莱奥纳尔多的*lume*和*lustro*概念。（参见E. H. Gombrich, "Light, Form and Texture in Fifteenth Century Painting North and South of the Alps," *The Heritage of Apelles*［Oxford: Phaidon Press, 1976］, pp. 19–35。）然而最新研究表明这两种视象之间的差异——即所谓的光的外向发散和内向发散，对此尤基做了大量的论述——并不是视觉观念的基础，即使在中世纪也是如此。（参见Lindberg, *Theories of Vision*, pp. 143–146。）

39 潘诺夫斯基关于作为象征形式的透视的论文具有开创性意义，在这篇论文中，他指出透视体系只是众多约定俗成的规则中潜在的一种，他的这一观点常常引起争论。艺术史学家贡布里希和心理学家皮雷纳［Pirenne］是诸多学者中认为线性透视是在绘画平面上表现世界的正确途径。塞缪尔·埃杰顿［Samuel Edgerton］（第163页）将透视描述为一种"相对非主观的绘画创作方法"，他试图采取一种介于上述两种观点之间的立场。近来北尾薰［T. Kaori Kitao］表示这一争论的根源在于一个相互矛盾的事实，即阿尔贝蒂的著作同时支持他所称的错觉主义者和构图主义者的两种观点。参见Erwin Panofsky, "Die Perspektive als 'Symbolische Form,'" *Vorträge der Bibliothek Warburg: 1924–1925* (Leipzig-Berlin, 1927), pp. 258–330; E. H. Gombrich, "The 'What' and the 'How': Persepctive Representation and the Phenomenal World," *Logic and Art: Essays in Honor of Nelson Goodman*, eds. R. Rudner and I. Scheffler (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1972), pp. 129–149; M. H. Pirenne, "The Scientific Basis of Leonardo da Vinci's Theory of Perspective," *The British Journal for the Philosophy of Science 3* (1952–1953): 169–185; Samuel Y. Edgerton, Jr., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective* (New York: Harper and Row, Icon Editions, 1976); and T. Kaori Kitao, "*Imago and Pictura*: Perspective, Camera Obscura and Kepler's Optics," *La Prospettiva Rinascimentale*, ed. Marisa Dalai Emiliani (Florence: Centro Di, 1980), 1: 499–510.

245

40 James Ackerman, "Alberti's Light," p. 20, n. 50.

41 Walter A. Liedtke, "Saenredam's New Church in Haarlem Series," *Simiolus* 8 (1975–1976): 154, and Liedtke, review of Wheelock, *The Art Bulletin* 51 (1979): 492.

42 自文艺复兴开始，阿尔贝蒂式图画在西方传统中一直占据着主导地位，以致那些与这一观念不相符的例外情况极少受到重视，对这些例外情况进行分析更是少之又少。近来莱奥·斯泰因贝格对劳申伯格［Rauschenberg］的平面性图画空间［flat-bed picture plane］进行了定义，认为在劳申伯格的图像里，"画面不再是自然视觉经验的模拟物，而是操作过程"，同时，迈克尔·弗雷德对法国吸收性图像和反剧场图像［absorptive and antitheatrical images］的兴趣是图像分析中的罕见案例，他认为此种"差异"应视为一个问题来对待。他们在每个案例中都试图处理某些图像，这些图像对西方的艺术观念发起了挑战，这种西方艺术观念明确了一点：我们的定位是人物通过画框，向（第二）世界望去。参见Leo Steinberg, *Other Criteria* (London and New York: Oxford University Press, 1972), pp. 82–91; and Michael Fried, *Absorption and Theatricality* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980)。

43 关于这一传统的一篇颇具说服力的评论文，可参见Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979)。

44 Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, trans. A. Philip McMahon, 2 vols. (Princeton: Princeton University Press, 1956) 1: 23, par. 34.

45 Ibid., p. 48, par. 71.

46 观察者的深层次困境在阿尔贝蒂式图画和莱奥纳尔多（或北方艺术）的选择中都有所体现，对于这一困境最明晰的论述来自已故学者罗伯特·克莱因［Robert Klein］。他写道："泽纳莱［Zenale］和皮耶罗［我们可以用阿尔贝蒂来替代此二人］依赖观者，将其以一定的距离'置于合适的条件下'；莱奥纳尔多的观者无处可立……然而他同时又无处不在，因为作品本身就取代了眼睛的位置。对于双方而言，这个问题都未得到解决，因为他们都陷入了对立面的阵营中。客观、科学的态度拒绝复制视觉背离正轨的情况以及视觉中的弱点，而这种态度不得不依赖于视觉的这些弱点来完成对作品的感知；分析性态度则将视觉的这些弱点融入作品中，而它必须否认观者的存在。" "Pomponius Gauricus on Perspective," *The Art Bulletin* 43 (1961): 228. 二者之间的区别在于一方将绘画视为世界的**替代物**（阿尔贝蒂），另一方将绘画视为世界的摹本（北方艺术家）。这一观点实则来自皮雷纳本人（然而，事实上他否认了第二种选择的潜在性）。参见M. H. Pirenne, *Optics, Painting and Photography* (Cambridge: University Press, 1970), p. 138。

246

47 *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, ed. Jean Paul Richter, 2 vols. (New York: Dover Publications, 1970), 1: 18, par. 20.

48 Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting* 2: 49, par. 72.

49 对普洛斯彼罗的引用，我要感谢E. H. 贡布里希撰写的一篇优秀论文，E. H. Gombrich, "The Grotesque Heads," *The Heritage of Apelles* (Oxford: Phaidon Press, 1976), p. 75。

50 *Correspondance de Nicolas Poussin*, ed. C. Jouanny (Paris, 1911), p. 143. 对这封信的分析，可参见Carl Goldstein, "The Meaning of Poussin's Letter to De Noyers," *The Burlington Magazine* 108 (1966): 233－239。

51 在我刚开始思考这些问题时，杰勒德·霍尔顿［Gerald Holton］让我关注这幅素描，在此特表感谢。他向我表达了开普勒视象观念的革命性本质，并预料它与荷兰绘画研究可能存在的关联性。霍尔顿向我建议，这幅素描可能并非开普勒本人所画。这件作品是基于克里斯托夫·施耐德［Christoph Schneider］的设计，极有可能由梅尔基奥·施托尔策尔［Melchior Stöltzle］于1615年9月寄给了开普勒，当时开普勒本人正在研究此类工具。

52 *The Life and Letters of Sir Henry Wotton*, ed. Logan Pearsall Smith, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1907), 2: 206.

53 "Hoe de zichtbaere Natuer zich bepaelt vertoont." Hoogstraten, *Inleyding*, p. 33.

54 彼得·桑雷达姆（1597—1665年）是一位成功的雕刻师的儿子，他在学徒期时，在哈勒姆跟随历史画画家弗兰斯·彼得斯·德葛瑞博［Frans Pietersz. de Grebber］学艺。他受托制作的第一件重要作品是为哈勒姆的阿姆普京描绘家族历史（1628年）。他几乎所有的作品都是荷兰教堂室内画。他会在旅行时有目的地将教堂以素描的形式描绘下来；几年后，他会根据素描图进行绘画创作，当他这么做时，他常常会对素描画做些注释。桑雷达姆的作品一直以来以不同的目的和基调受到学者的称赞，比如J. Q. van Regteren Altena, "The Drawings by Pieter Saenredam," in *Catalogue Raisonné of the Works of Pieter Jansz. Saenredam* (Utrecht, 1961), pp. 17－28, 以及Roland Barthes, "The World as Object," in *Critical Essays*, trans. Richard Howard (Evanston: Northwestern University Press, 1972), pp. 3－12。

55 弗雷德曼的同时代人，尤其是卡雷尔·范曼德所描绘的弗雷德曼的生活，以他们描述弗雷德曼作品的方式确认了这种表现方法。一组26幅版画构成的作品如此描述道，"从无据点和内部据点所看到的皇宫"［"26 stucken, insiende en van boven siende Paleysen, uytwendigh en inwendigh"］，一幅为一位汉堡绅士而作的游廊图如此描述，"从一个绿意盎然的小花园所看到的景致。在游廊对面……通过木栅栏上的一扇敞开的门，可以看到一个小池塘和天鹅"［"een doorsien van groenicheyt: recht tegen over de Galerije... een houten schutsel, een Prospect van een opstaende deur, toonende eenen Vijver met Swanen"］。Karel van Mander, *Schilder-Boeck*, fols. 266, 266v.

56 参见Ann Banfield, "Where Epistemology, Style, and Grammar Meet Literary History: The Development of Represented Speech and Thought," *New Literary History* 9 (1978): 417–454。班菲尔德对描绘的思想和语言（也就是所说的*style indirect libre* or *erlebte Rede*）的属性和叙事本身的属性之间所做的区分及我所认为的描绘的绘画模式和叙事性绘画模式之间的差异有着类似之处。班菲尔德似乎想要证实这一点，在其即将出版的著作中做了总结，将描绘的对话和那些与荷兰图像制作密切相关的透镜和镜子做类比。班菲尔德对透镜的看法不仅支持她对于描绘的思想的定义，而且也支持我对描绘性图像的定义："透镜证实了一个事实，即表现，甚至是对思想的表现并不需要从所描绘的画面中暗示其思想。" *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction* (London: Routledge and Kegan Paul, 1982).

247

57 Van Regeren Altena, "The Drawings by Pieter Saenredam," p. 25.

58 我重点关注的文章，可参考L. Brion-Guerry, *Jean Pélerin Viator: Sa Place dans l'Histoire de la Perspective* (Paris: Société d'Edition Les Belles Lettres, 1962), pp. 219–220。维阿托尔的原著起初分别于1505年、1506年以及1521年以拉丁语和法语出版，之后一直畅销，这保障了1635年第四个版本的出版。关于维阿托尔作品构图的讨论强调的是它最终的结果，那便是这种构图与阿尔贝蒂的构图是一致的，同时它在本质上更加抽象。关于这一传统观点，参见William M. Ivins, Jr., *On the Rationalization of Sight* (New York: Da Capo Press, 1975)。

59 参见Timothy K. Kitao, "Prejudice in Perspective: A Study of Vignola's Perspective Treatise," *The Art Bulletin* 44 (1962): 173–194。北尾薰指出，维尼奥拉彻底排斥以两点或多视点为特征的透视构图（此文题名为*Prejudice* [《偏见》]，并表明产生这一观点的部分原因可解释为"文化先入为主的一个例子"，我认为这一解释是正确的。

60 Brion-Guerry, *Viator*, pp. 221, 218.

61 Jan Vredeman de Vries, *Perspective: Id est Celeberrima ars inspicientis aut transpicientis oculcrum aciei, in pariete, tabula aut tela depicta*... (The Hague and Leiden: 1604–1605).

62 Hoogstraten, *Inleyding*, pp. 273–275.

63 Giorgio Vasari, *Le Vite de Più Eccellenti Pittori Scultori ed Architettori*, in *Le Opere*, ed. G. Milanesi, 9 vols. (Florence: Sansoni, 1878–1885), 4: 98.

64 参见David Summers, "*Figure come Fratelli*: A Transformation of Symmetry in Renaissance Painting," *The Art Quarterly* n. s. 1 (1977): 59–88, and "*Maniera* and Movement: *The Figura Serpentinata*," *The Art Quarterly* 35 (1972): 269–301, and Leo Steinberg, "Picasso: Drawing as if to Possess," *Artforum* (October, 1971): 44–53。斯泰因贝格在其著作《其他标准》[*Other Criteria*] 中进一步探讨了这一观点，第174—192页。正如萨默斯所指出的那样，乔尔乔内的作品毫无疑问具有北方特色（"Figure come Fratelli," p. 86 n. 19）。

65 Kepler, *Ad Vitellionem*, G. W., 2: 143.

66 Hoogstraten, *Inleyding*, p. 274.

67 关于这幅绘画的含义和定制情况的全面讨论，参见Gary Schwartz, "Saenredam, Huygens and the Utrecht Bull," *Simiolus* 1 (1966–1967): 90–99。尽管他作品中的很多人物，通常不是画家本人所画，但是他会负责确立人物的位置，并且在很多作品中，他显然会确定人物凝视的方向。

68 结果表明甚至这幅图像也不是最初看到的面貌，它采用了线性透视构图。在我结束本章之后，我才发现一篇关于这幅特殊蚀刻画的最新研究论文，文中表明了必须要将这幅画与阿尔贝蒂的透视构图区分开来。在一篇精彩的论文中——这是我读过的关于桑雷达姆的空间表现论述中最好的论文——鲍勃·鲁尔斯 [Bob Ruurs] 阐明了甚至这件作品的构图也采用了中心透视和无意识地借用他所称的*proportional notation* [比例记号法] 两种混合方法。（鲁尔斯建议我们应使用这一术语来代替通常所用的曲线透视来表示一种记号，这种记号要求绘画中任何两点之间的距离始终按一定的角度，正好形成比例，而在这种角度下，某个特定的观察者都能看到这两点。）正如鲁尔斯所指出的那样，比例记号法无法在平面空间中实施。然而，我认为桑雷达姆犹如制图员——鲁尔斯也恰如其分地将他与制图员

248

进行比较——在尝试的过程中，确认了一点，即他接受了图像是一种平面，而不认为图像犹如一扇带框的窗户，我们通过它观看外部世界，而这正是线性透视实践者所力求的。参见Bob Ruurs, "Drawing from Nature: The Principle of Proportional Notation," *La Prospettiva Rinascimentale*, ed. Marisa Dalai Emiliani (Florence: Centro Di, 1980), pp. 511–521。

69 正如我的阐释所表明的那样，我认为长期以来有观点认为《宫娥》的内在属性具有一种令人困惑的特征是有正当理由的。哲学家约翰·瑟尔［John Searle］在其一篇具有影响力的研究中，指出了与我文章中提及的相同的矛盾之处。他得出的结论与我的结论不同，其原因在于瑟尔认为古典绘画的再现标准只有一个，而委拉斯克斯的绘画作品不符合这一标准。我修正了他的解释，明确了一点，即造成这种不一致性的原因在于存在两种可辨识的、不同的绘画表现模式。因此，这幅画令人困惑的原因不是它是**单一**再现标准的一个例外，而是**两种**标准之间的张力所造成的，这才是这幅绘画的核心问题。委拉斯克斯在绘画中检验和发问艺术家与其作品及世界之间关系的本质，这也是西方艺术的核心问题。施耐德和科恩对瑟尔观点的驳斥基于最为牵强的理由，将这件绘画作品套入他们（以及瑟尔）所称的绘画再现的传统标准之中。他们辩称消失点位于远处敞开的门上，并且墙壁上的镜子不能反照站在画作前的国王和王后的形象，画作所描绘的国王和王后，其位置位于画布后面，由此他们认为已然排除了委拉斯克斯这件作品中所具有的矛盾性。我对委拉斯克斯此画的矛盾性的理解并不依赖于这些言之凿凿的观点。施耐德和科恩认为此画的视点在以几何角度确定的画作**之外**，由此他们忽略了从此画内部视角所看到的矛盾之处，也就是委拉斯克斯所表现的艺术家朝外看的画面。参见 "Las Meninas," in Michel Foucault, *The Order of Things* (New York: Random House, Vintage Books, 1973), pp. 3–16; John Searle, "Las Meninas and Representation," *Critical Inquiry* 6 (1980): 477–488; and Joel Snyder and Ted Cohen, "Reflections on *Las Meninas*: Paradox Lost," *Critical Inquiry* 7 (1980): 429–447。

70 Crombie, "The Mechanistic Hypothesis," p. 85.

71 艺术家及其代言者认为，他们走在自然知识的最前沿是一种美德。可以理解的是艺术史家已然留意到了这些表态。两个正处于研究阶段的案例是文艺复兴时期那些研究解剖学和采用透视系统作画的艺术家兼工程师和他们与19世纪画家、摄影师和研究光学的学者之间共同的旨趣。直到近期，在艺术史著作中，17世纪才被视为一个艺术不再主要依赖此类知识的时代。在两篇广为人知的论文中，潘诺夫斯基和阿克曼认为在知识系统中，知识的新划分替代了艺术的核心地位。研究意大利文艺复兴艺术的学者做出这番分析并不意外，因为我们只消看看北方艺术，便会发现这种划分（按福柯的话来讲，便是传统知识）对图像和其他知识形式之间的区分产生了影响，由此赋予图像以某种特殊的途径来利用其他形式的知识。这种图像的性质便是本章和下一章讨论的主题。参见Erwin Panofsky, "Artist, Scientist, Genius: Notes on the Renaissance Dämmerung," in *The Renaissance: Six Essays* (New York: Harper Torchbooks, 1962), pp. 123–182; James Ackerman, "Science and Visual Art," in *Seventeenth Century Science and the Arts*, ed. Hedly Howell Rhys (Princeton: Princeton University Press, 1961), pp. 63–90; and Aaron Sheon, "French Art and Science in the Mid-Nineteenth Century: Some Points of Contact," *The Art Quarterly* 34 (1971): 434–455。

249

72 E. H. Gombrich, "Light, Form and Texture," p. 20.

73 我在提议将这种"储存"模式［"storage" mode］视为北方艺术和科学之间的关系时，惊奇地发现最近一篇研究论文所讨论的心理学、精神分析与文学之间的关系与北方艺术和科学之间的关系存在着相似之处。该论文表明文学著作是洞察力的储存所，它对后来的弗洛伊德精神分析研究起到了重要作用。参见Wolf Lepenies, "Transformation and Storage of Scientific Traditions in Literature"（此篇论文于1980年在新泽西普林斯顿高等研究院发表）。

第三章

1 黑格尔在论美学的讲稿中有一小段文字，这段文字也以类似的角度来论述荷兰绘画的特征。他认为荷

兰人把再现作为其本身的一种目的，他们对再现方式的兴趣替代了对重大主题的兴趣（"die Mittel der Darstellung werden für sich selber Zweck"）。近期，迈耶·夏皮罗［Meyer Schapiro］在提及塞尚的静物画时，也阐述了相似的观点，并且含蓄地将整个静物画类型与西方资产阶级社会相联系。本章的论述目标是试图将此种绘画现象与17世纪的知识观念相联系。参见G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trans. T. M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1975), 1: 599; Meyer Schapiro, "The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still-life," *Selected Papers: Modern Art, 19th and 20th Centuries* (New York: George Braziller, 1978), pp. 1–38。安妮塔·乔普林对杨·勃鲁盖尔的最新研究中，详细论述了艺术、自然、技术以及知识等观念的背景和早期历史，我在本章中将涉及这些问题。

2 Robert Hooke, *Micrographia* (London, 1665), A2ᵛ; reprinted as vol. 13 of *Early Science in Oxford*, ed. R. T. Gunther (Oxford, 1938).

3 Robert Hooke, "An Instrument of Use to Take the Draught, or Picture of a Thing," in *Philosophical Experiments and Observations* (London, 1721), pp. 292–296.

4 Hooke, *Micrographia*, Gᵛ.

5 Thomas Sprat, *The History of the Royal Society of London for the Improving of Natural Knowledge* (London, 1667; reprint, eds. Jackson I. Cope and Harold Whitmore Jones［St. Louis: Washington University 1958］), p. 89. 下文简称 Sprat, *History*。

6 Ibid., p. 401.

7 关于培根在荷兰大获成功的论述，可参见Rosalie L. Colie, *"Some Thankfulnesse to Constantine,"* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1956), pp. 73–91。关于培根著作在荷兰的各种版本，可参见R. W. Gibson, *Francis Bacon: A Bibliography* (Oxford: Scrivener Press, 1950)。 250

8 R. Hooykaas, "Science and Religion in the Seventeenth Century: Isaac Beeckman (1588–1637)," *Free University Quarterly* 1 (1952): 169–183.

9 *Journal tenu par Isaac Beeckman de 1604 à 1634*, ed. C. de Waard, 4 vols. (The Hague: Martinus Nijhoff, 1939–1953), 3: 317–318.

10 Ibid., 1: 321; 3: 265; 2: 382; 2: 315–316; 1: xviii.

11 Ibid., 1: 321; 3: 248.

12 Hoogstraten, *Inleyding*, p. 140. 关于米开朗琪罗对罗盘的研究，参见David Summers, *Michelangelo and the Language of Art* (Princeton: Princeton University Press, 1981), pp. 368–379。尽管霍赫斯特拉滕知道瓦萨里引用了这一点，但是他在此问题上的看法是其个人观点。

13 Ibid., p. 34.

14 Hooke, *Micrographia*, p. 153.

15 Hoogstraten, *Inleyding*, p. 140.

16 "Van de gelijkheyt en ongelijkheyt der zweeming" (roughly, "On likeness and difference in resemblance"［大意为"论相似性中的异同"］), Hoogstraten, *Inleyding*, pp. 38–40.

17 Hoogstraten, *Inleyding*, p. 39.

18 *The Works of Francis Bacon*, ed. James Spedding, Robert Leslie Ellis, Douglas Denon Heath, 14 vols. (London, 1857–1864), 4: 55. Hereafter cited as Bacon, *Works*.

19 Michel Foucault, *The Order of Thing* (New York: Vintage Books, 1973), pp. 54–56.

20 Abraham Cowley, "To the Royal Society," in Sprat, *History*, p. 62.

21 这段题词的相关段落如下："Waerchtige Afteykeninge der Beelden, ... in eenen Appel boom gewassen... tot bestraffinge, beschaminge, ende overtuyginge van sekere onlangsche valsche Afbeeldinge, ende onder halinge ende wederlegginge van den gestroyden Landleugen tot onderrichtinge vande bedrogene Wereld uyt liefde der waerheid uyt gegeven... en sijn de beelden geene andere als dese ende konter oock anders niet in merken al ist schoon dat ghyse met

eenen Kristalijnen Bril wel te degen besiet." *Catalogue Raisonné of the Works of Pieter Jansz. Saenredam* (Utrecht, 1971), pp. 267–268。

22 Charles Ruelens and Max Rooses, *Correspondance de Rubens*, 6 vols. (Antwerp, 1887–1909), 4: 381. 译文出自 Ruth Magurn, trans. and ed., *The Letters of Peter Paul Rubens* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1955), p. 247。

23 Bacon, *Works*, 4: 32–33. 赫尔曼·布尔哈弗［Herman Boerhaave］在介绍约翰·斯瓦默丹［John Swammerdam］的著作时，曾如此说道，"他只相信眼睛所看到的一切，并且他能够证明自己确信的一切"，从中可以明确一点：长久以来荷兰显微镜专家一直视自己为培根主义者。参见Herman Boerhaave, "The Life of the Author," in John Swammerdam, *The Book of Nature; or the History of Insects*, trans. Thomas Flloyd (London, 1758), p. xvi。

24 *Alle de Brieven van Antoni van Leeuwenhoek*, 10 vols. (Amsterdam: Swets and Zeitlinger, 1939–1979), 2: 390–394. 关于列文虎克的综述研究，参见Clifford Dobell, *Antony van Leeuwenhoek and his "Little Animals"* (New York: Dover Publications, 1960); A. Schierbeek, *Antoni van Leeuwenhoek: zijn leven en zijn werken* (Lochem, 1950), and *Measuring the Invisible World* (London and New York: Abelard Schuman, 1959)。

251

25 "Santgens... diemen up een swartsijde taff soude mogen werpen." Ibid., 1: 212.

26 Ibid., 2: 79.

27 Ibid., 10: 126.

28 引自 Dobell, *Leeuwenhoek*, pp. 314–316。

29 Hooke, *Micrographia*, p. 153.

30 正如我们从第一章所知，雅克·德戈恩（1556—1629年）深受康斯坦丁·惠更斯的赞赏和爱戴。他是霍尔齐厄斯的弟子，是一位卓越的制图员，晚年成为一位画家。他在再现方面的非凡技艺可与他广泛的兴趣相比肩：动物和人类且不论其生死、花卉、风景、巫师的仪式以及更多以非凡技艺和充沛的情感投入而绘制的对象。相对而言，他默默无闻，这可归因于他很多作品都是素描画，公众不易接触到。在风格和主题方面，德戈恩在很多事宜上都是引领者，他对那个时代的荷兰艺术家产生了至关重要的影响。关于德戈恩的基础研究，参考J. Q. van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn: An Introduction to the Study of His Drawings* 1（没有更多卷本）(Amsterdam: Swets and Zeitlinger, 1935)。恰好在范瑞格泰仁·阿尔特纳辞世前，他那本备受期待的关于德戈恩所有作品的著作出版了。关于德戈恩精良的素描画摹本，参见J. Richard Judson, *The Drawings of Jacques de Gheyn II* (New York: Grossman, 1973)。

31 关于普鲁塔克对凯撒口述信笺内容的简要论述，参见*Fall of the Roman Empire: Six Lives by Plutarch*, trans. Rex Warner and intro. Robin Seager (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1972), p. 261。

32 William James, *The Principles of Psychology*, 2 vols. (New York: Dover, 1959), 1: 409.

33 李格尔指出这种构图的独特性，或者从传统意义上来说，在德戈恩的《凯撒向书记员口述》作品中缺乏构图。李格尔认识到这是一大批北方绘画作品的共同特征，他将这一特征定义为**专注个体的重要构图**［*coordinated* composition］，以此有别于意大利艺术家所青睐的人物活动的次要布局［*subordinated* ordering］，并且他认为荷兰团体肖像画是这种构图的集中体现。尽管李格尔使用的是过时的心理学术语，但是他的分析仍然是正确的。关于李格尔在构图方面的核心观点的译文，参见*Das holländische Gruppenporträt* in *Modern Perspectives in Art History*, ed. W. Eugene Kleinbauer (New York: Holt, Rhinehart, and Winston, 1971, pp. 126–138中的节选。

描绘专注力的场景在北方绘画中有着悠久的历史，它通常被认为是北方绘画的一种叙事模式。胡戈·范德胡斯［Hugo van der Goes］的作品《圣母之死》［*Death of the Virgin*］（布鲁日）中全神贯注凝视圣母之死的信徒是德戈恩作品中表现书记员专注记录场景的鼻祖。这类人物不是一件激动人心的大事件中的行动者，他们实际上是绘画中大事件的见证者。17世纪荷兰很多历史画画家都采用绘画内部见证者这种布局，它是由范曼德引荐的。伦勃朗的《圣彼得不认主》［*Denial of St. Peter*］及其蚀刻画《耶稣劝诫》［*La Petite Tombe*］就采用了这种布局。范曼德写道："画家在画面中引入了事件的见证者，

他可以与其他人一起，安排在前景中的山上、树林间、石阶上，或者靠在建筑的柱子上。”奇怪的是，范曼德将这件作品的画家与市场上正在展示器皿的小贩相类比，从中表明绘画的核心实际上是专注的见证者而不是事件本身，反之也可认为我们在视觉上对见证者及绘画对象的兴趣才是此种类型绘画的核心所在。参见B. P. J. Broos, "Rembrandt and Lastman's *Coriolanus*: The History Piece in 17th Century Theory and Practics," *Simiolus* 8 (1975–1976): 203。

34 我们或许会认为荷兰静物画体现了柠檬的构造。我不赞同以下这种观点："如此美的图像很难让人产生受到惩戒之感。然而那些华丽的食物、那些听任萎缩的明亮的削过皮的柠檬、任其腐败的开口的牡蛎是对暴饮暴食者和人类食欲所带来的道德后果的警告。"引自里昂·威斯帝尔［Leon Wieseltier］对夏尔丹［Chardin］作品展的评论，载于1979年11月24日出刊的《新共和》［*The New Republic*］，第25页。很多论文中都表达了对通常所言的静物画的修正主义观点，其中包括"欧洲静物画"展览的一篇目录文，参考*Stilleben in Europa* (Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte and Baden-Baden: Staaliche Kunsthalle, 1979–1980)。 252

35 Bacon, *Works*, 4: 58.

36 John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. Alexander Campbell Fraser (1894, reprint, New York: Dover, 1959), 1: 403.

37 Johann Comenius, *The Gate of Languages Unlocked*, trans. Thomas Horn (London, 1643), D.

38 Robert Hooke, *Micrographia*, p. 154.

39 *Die Ausgaben des Orbis Sensualium Pictus*, ed. Kurt Pilz, *Beiträge zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg*, 14 (Nürnberg: Stadtbibliothek, 1967). 皮尔茨［Kurt Pilz］列举了从1658年至1964年《世界图解》的244个版本，其中1658年有一个使用便利的再版版本，它是"珍藏口袋书"［Die bibliophilen Taschenbücher］系列中的一种。

40 有关夸美纽斯的文献浩如烟海，这是因为新教思想家和教育界学者都对他感兴趣。关于他的生平和著作的精彩概论，参见part 1, M. W. Keatinge, trans. and ed., *The Great Didactic of John Amos Comenius*, 2nd rev. ed. (New York: Russell and Russell, 1910; reprint, 1967)。关于夸美纽斯在英国的活动，参见G. H. Turnbull, *Hartlib, Dury and Comenius* (London: University Press of Liverpool, 1947) and Robert Fitzgibbon Young, *Comenius in England* (Oxford: Oxford University Press, 1932)；关于夸美纽斯在荷兰的活动，参见Wilhelmus Rood, "Comenius and the Low Countrie" (Ph. D. dissertation, Rijksuniversiteit, Utrecht, 1970); Jean Piaget, intro. to *John Amos Comenius on Education*, Classics in Education, no. 33 (New York: Teachers College Press, 1967)。

41 Comenius, *The Great Didactic*, p. 186.

42 Ibid., p. 188.

43 *Evelyn's Sculptura*, ed. C. F. Bell (Oxford: Clarendon Press, 1906), p. 140. 参见Benjamin DeMott, "Comenius and the Real Character in England," *PMLA* 70 (1955): 1068–1081; Clark Emery, "John Wilkins' Universal Language," *Isis* 38 (1948): 174–185; Murray Cohen, *Sensible Words: Linguistic Practice in England, 1640–1785* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977); and Vivian Salmon, *The Study of Language in 17th Century England* (Amsterdam: John Benjamins, 1979)。另有一个更易获取的版本，参见Johann Amos Comenius, *Visible World*, trans. Charles Hoole (London, 1659; reprint ed. John Sadler［New York: Oxford University Press, 1968］)。

44 当时在课堂上是否使用图画书，其中一个重要的考虑因素是成本。关于当时教育的开展情况，参见Pieter Antonie de Planque, *Valcoogh's 'Regel der Duytsche Schoolmeesters'* (Groningen: Noordhoff, 1929), and J. ter Gouw, *Kijkjes in de Oude Schoolwereld*, 2 vols. (Leiden, 1872)。关于儿童书，参见G. D. H. Schotel, *Vaderlandsche Volksboeken en Volkssprookjes*, 2 vols. (Haarlem, 1873), and William Sloane, *Children's Books in England and America in the Seventeenth Century* (New York: Columbia University, King's Crown Press, 1955)。我们在第五章论述信笺文化时，还会触及这一主题。 253

45 这里我所指的内容是具体性的：我反对以前对于这幅素描画的阐释。有观点认为，德戈恩笔下母亲

和孩子阅读书里图画的场景是证明所谓的17世纪荷兰艺术中的写实主义并非真正的写实主义的主要证据。根据这一观点，将这幅作品视为写实主义作品是非历史性观点。取而代之的阐释则是将此画视为一幅关于当代知识观念的寓意画，它解释了亚里士多德关于知识的三分论，即*natura*［自然］、*exercitatio*［灵感］及*ars*［艺术］中的实践。根据这一观点，德戈恩的这件素描画，如同荷兰的其他绘画作品，在其表面的假象之下隐藏着更深层次的含义。它所传达的信息如下："光看世界现存的表象是不够的。它只是提供给艺术家'绘画'的对象，无法理解其真正的本质。"（第17页）对于这一观点，我有三点不同意见：1. 这件作品不仅体现了对观察的关注，这是德戈恩作品共同的特征，而且甚至可以说书页中男孩全神贯注观看图画的行为，将这一关注点主题化了；2. 与之相关的语境不是否认可见世界，回避图像再现的知识或认识观念，而是可见世界的再现观念；3. 将这件素描画与写实主义和寓言相对照的阐释观点具有误导性，因为根本不存在单纯的写实性。从一件作品中所表现的世界表象，深挖其画面背后的知识，将一个坐在母亲身边，借助书本上的图画专注学习的男孩用传统的自然或知识形象（比如说拿图拉或密涅瓦）来读解，这种观点尤其具有误导性。参见Hessel Miedema, "Over het realism in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw," *Oud Holland* 89 (1975): 2–18。米德马对德戈恩素描画的阐释与J. A. 艾门思对道的三联画的早期研究有关联。此处作者再次引用亚里士多德的知识模式作为读解这幅作品的关键。在这一点上，就我而言，这种阐释也在错误地坚持认为图像的意义与图像画面具有差异——并且我们必须记住一点，即道非常专注于画面——而不是认为意义与画面是表里如一的关系。参见J. A. Emmens, "Natuur, onderwijzung en oefening; bij een drieluik van Gerrit Dou," in *Album discipulorum aangeboden aan professor Dr. J. G. van Gelder ter gelegenheid van zijn zestige verjaardag 27 februari 1963* (Utrecht, 1963), pp. 125–136。

46 Comenius, *The Great Didactic*, pp. 114, 115.

47 参见Walter E. Houghton, Jr. "The History of Trades: Its Relation to Seventeenth-Century Thought," in *Roots of Scientific Thought: A Cultural Perspective*, eds. Philip P. Wiener and Aaron Noland (New York: Basic Books, 1957), pp. 354–381, and Paolo Rossi, *Philosophy, Technology and the Arts in the Early Modern Era*, trans. Salvator Attanasio and ed. Benjamin Nelson (New York, Evanston, and London: Harper and Row Torchbook, 1970)。马林·梅森［Marin Mersenne］和皮埃尔·伽桑狄［Pierre Gassendi］认同培根参与应用艺术的做法，与此相关的是，伽桑狄痴迷于通过视觉获得知识。尽管在论述中提及这些思想家会偏离荷兰绘画这一主题，但是对他们合理的引用是将他们视为17世纪荷兰文化的一部分，其中也包括荷兰绘画。参见Tullio Gregory, *Scetticismo ed empirismo: Studio su Gassendi* (Bari: Editori Laterza, 1961), and Olivier René Bloch, *La Philosophie de Gassendi: Nominalisme, Matérialisme et Metaphysique* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1971)。

48 Bacon, *Works*, 4: 13.

254

49 Ibid., p. 28.

50 关于培根的自然史观念及其与市民史之间的区别，参见Lisa Jardine, *Francis Bacon: Discovery and the Art of Discourse* (Cambridge: Cambridge University Press, 1974), pp. 135–149; 151–156。

51 有一部由科学史学家撰写的文献讨论了17世纪学者和手工艺人在自然知识方面所做出的贡献。该著认为解决理论探索和实践活动之间关系的一个策略性途径是让二者各司其职。关于这一观点，参见Rupert Hall, "The Scholar and the Craftsman in the Scientific Revolution," *Critical Problems in the History of Science*, ed. Marshall Clagett (Madison: University of Wisconsin Press, 1959), pp. 2–23。托马斯·库恩提供了一种更为精妙的读解，他试图对古典科学和培根主义科学以及他们的实践者，即学者和手工艺者，专业学者和业余者所做出的贡献进行区分。

52 我要感谢沃尔夫·莱布尼茨［Wolf Lepenies］提供的这一知识点，他提出这与荷兰艺术之间的相关性。参见Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte*, Suhrkamp Taschenbuch der Wissenschaft, no. 227 (Baden-Baden: Suhrkamp, 1978), p. 51。

53 *Goethe's Theory of Colours*, trans. Charles Lock Eastlake (Cambridge: M. I. T. Press, 1970), p. 254. 杰勒德·霍尔顿

让我关注这篇文章。在一只蝴蝶的翅膀上发现了视觉（对比行为）模式现象的科学家便是一位名为奥德曼斯［Oudermans］的荷兰人，这一现象正是以他的名字来命名的，这么说再合适不过。参见Adolf Portmann, *New Paths in Biology*, trans. Arnold J. Pomerans (New York, Evanston, and London: Harper and Row, 1964), p. 77。

54 当今对区分艺术和手工艺之间的不同这一整体问题的兴趣已然产生了一定后果，即质疑我们西方世界所认为的二者之间的界线。参见Howard S. Becker, "Arts and Crafts," *American Journal of Sociology* 83 (1978): 862–889。克利斯特勒谨慎地将高雅艺术的源头追溯到18世纪，在这之前人类各种技艺的划分系统差异巨大。这是我想在此指出的一个观点。参见Paul Oskar Kristeller, "The Modern System of the Arts," in *Renaissance Thought II: Papers on Humanism and the Arts* (New York, Evanston, and London: Harper Torchbooks, 1965), pp. 163–227。

55 这是我们仅有的少数几幅由莱顿肖像画和静物画画家大卫·巴伊（1584—1657年）所作的杰作之一。他最终成为大学里的一名雇员。参见J. Bruyn, "David Bailly," *Oud Holland* 66 (1951): 148–164; 212–227；关于这幅绘画作品，参见M. L. Wurfbain, "Vanitas-stilleven David Bailly (1584–1657)," *Openbaar Kunstbezit* 13 (1969): 7a–7b。感谢伍尔夫拜恩博士将他关于巴伊和此画的观点与我分享。

56 Bacon, *Works*, 4: 29.

57 Joseph Moxon, *Mechanick Exercises or The Doctrine of Handy-Works*, 2 vols. (London, 1677–1683), 1: A4.

58 关于技艺［craft］双层含义之间的区别，只是现代用法，这两层含义分别为：1. 人类制品；2. 骗术。参见*The Oxford English Dictionary*, s. v. "craft"。

59 Bacon, *Works*, 4: 30.

60 Ibid., p. 26.

61 参见Charles B. Schmitt, "Experience and Experiment: A Comparison of Zabarella's View with Galileo's in *De Motu*," in *Studies in the Renaissance* 16 (New York: The Renaissance Society of America, 1959): 80–137。求助经验，最重要的是依靠眼睛的传统在荷兰由来已久。赫拉弗桑德［Willem's Gravesande］于1717年在海牙成为数学和天文学教授，他曾写道："il faut observer d'un oeil attentif toutes les opérations de la nature." Pierre Brunet, *Les Physiciens Hollandais et la Méthode Expérimentale en France au XVIIe Siecle* (Paris: Librarie Scientifique Albert Blanchard, 1926), p. 49。

255

62 M. L. Wurfbain, "Vanitas-stilleven David Bailly," p. 7b.

63 Sprat, *History*, pp. 344–345.

64 Bacon, *Works*, 4: 26.

65 Ibid., p. 271.

66 Ibid., p. 258.

67 Hooke, *Micrographia*, G; Sprat, *History*, p. 245.

68 关于伊夫利的项目，可参见Walter E. Houghton, Jr., "The History of the Trades," pp. 367–381。

69 Sprat, *History*, pp. 258, 307, 193. 烘焙面包是夸美纽斯在其《世界图解》中阐明的一项技艺。

70 参见［Balthasar］de Monconys, *Journal des voyages*, 3 vols. (Lyon: 1665–1666): 2。对当时前往荷兰的旅游者来说，参观这些收藏品是一件主要的乐事。关于这方面的素材最有用的是那些按主题编排的出版物中，按私人藏品划分的章节。Julia Bientjes, *Holland und der Holländer im Urteil Deutscher Reisender 1400–1800* (Groningen: J. B. Wolters, 1967), pp. 72–80. 17世纪时，英国人追求自然知识的活动在皇家赞助下受到鼓励。在荷兰追求自然知识的协会组织仰仗私人和市府资源的资助，并且直到18世纪后半期才开始建立。荷兰此类协会中最古老的协会之一是1752年由哈勒姆市民建立的协会，而同样在哈勒姆建立的泰勒协会，建立时间可追溯到1778年。

71 Pilips von Zesen, *Beschreibung der Stadt Amsterdam* (Amsterdam, 1664); *Beschrijvingh Der wijdt-vermaarde Koops-stadt Amsterdam* (Amsterdam, 1664).

72 Denis Diderot, "Voyage en Hollande," in *Supplément aux Oeuvres de Diderot* (Paris, 1818), p. 68.

73 这份1611年5月11日条例的译文，我引自蒙迪亚斯的著作，参见J. M. Montias, *Artists and Artisans in Delft in the Seventeenth Century: A Socio-Economic Analysis* (Princeton: Princeton University Press, 1982)。关于荷兰圣使路加行会的基础概论，参见G. J. Hoogewerff, *De Geschiedenis van de St. Lucasgilden in Nederland* (Amsterdam: P. N. van Kampen and Zoon, 1947)。关于艺术市场的概论，参见H. Floerke, *Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte, Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden von 15.–18. Jahrhundert* (Munich-Leipzig, 1905)。

74 此类论述中最广为人知且经常被引用的文字，源于"Painting—The Artist as Craftsman," chapter 6 of J. L. Price, *Culture and Society in the Dutch Republic During the 17th Century* (New York: Charles Scribner's Sons, 1974)。近些年来，历史学和社会学在研究科学与知识其他形式之间的界线问题上——研究结果将科学视为一种社会行为——比起艺术史学家和艺术社会学家在艺术方面所做的研究要走得更远。在17世纪，这些不同领域里的问题具有一种有趣的相似性，艺术史学家兴许可以从科学史学者那里获得如何开展此类研究的线索。认识系统之间关系的研究与我所提出的艺术家和手工艺者之间的关系具有相关性，关于这一主题的研究，参见Peter Wright, "Astrology and Science in Seventeenth-Century England," *Social Studies of Science* 5 (1975): 399–422。关于政治在某一特定知识形式取得成功所起到的作用——我还未考虑到这一重要问题，参见Peter Wright, "On the Boundaries of Science in Seventeenth Century England," *Sociology of the Sciences Yearbook* 4 (1980)。

256

75 参见E. Taverne, "Salomon de Bray and the Reorganization of the Haarlem Guild of St. Luke in 1631," *Simiolus* 6 (1972–1973): 50–66。塔弗恩将概念框架视为严肃艺术实践的基础，他重视理论，而不像我那样强调哈勒姆艺术家的实践。

76 事实是和之前的时代比起来，*fijnschilder*［**写实主义画家**］这一术语在中世纪得到了广泛使用，它的使用不是为了区分一种特殊**类别**的图画，而是为了区分图画绘制与其他更为粗犷的形式如符号或房子绘制之间的差异。这一术语频繁地使用反映出对二者之间差异的觉悟，画家精心绘制的画面也见证了这一点。参见Lydia de Pauw-de Veen, "De begrippen 'schilder,' 'schilderij' en 'schilderen' in de zeventiende eeuw," *Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten* 31, no. 22 (1969), pp. 16–54。

77 这一观点得益于我与罗伊新科·朔伊里尔［Th. H. Leunsingh Scheurleer］教授之间的谈话，对此我深表感激。

78 J. M. 蒙迪亚斯在其著作《艺术家和艺匠》［*Artists and Artisans*］第11章中指出了瓷砖质量下降这一现象。蒙迪亚斯在一封为我答疑的信件中，阐明了这一论断的证据，那便是随着艺匠地位的下降，画家替代了艺匠的位置，并为"应用"艺术提供设计。

79 关于卡尔夫作品中藏品的论述，参见Lucius Grisebach, *William Kalf* (Berlin: Gebr. Mann, 1974), pp. 113ff.。

80 J. A. Emmens, "*De Kwakzaler*: Gerrit Dou (1613–1675)," *Openbaar Kunstbezit* 15 (1971): 4a–4b.

第四章

1 关于将维米尔的地图视为地志学史的原始资料，参见James Welu, "Vermeer: His Cartographic Sources," *The Art Bulletin* 57 (1975): 529–547; "The Map in Vermeer's *Art of Painting*," *Imago Mundi* 30 (1978): 9–30。在第一篇论文的第54、56个注释中列举了有关地图和绘画读解的主要研究文献。J. A. 艾门思在一篇关于J. G. 范格尔德［J. G. van Gelder］的研究中，有一条简短却具洞察力的注释，她将地图和绘画艺术中的地形和地理雄心联系在一起。参见J. G. van Gelder, *De Schilderkunst van Jan Vermeer* (Utrecht: Kunsthistorisch Instituut, 1958), p. 23, n. 14。

2 从相关例子中仅举几例：杰玛·弗里修斯［Gemma Frisius］将其1553年有关三角测量的著作定名

为*Libellus de locorum describendorum ratione...*,［《天文学与制图原理》］荷兰语题名为*Die maniere om te beschrijven de plaetsen ende Landtschappen* (Amsterdam, 1609)；彼得鲁斯·蒙塔努斯［Petrus Montanus］在其首版荷兰文墨卡－托－洪迪厄斯地图集（1634年）的《导论》中，将约道库斯·洪迪厄斯称为"De alder-vermaerste en best-geoffende Cosmagraphus ofte Wereltbeschrijver van onse eeuw"。

3 Alfred Frankenstein, "The Great Trans-Mississippi Railway Survey," *Art in America* 64 (1976): 55–58.

257

4 荷兰艺术领域中的主要案例，参见詹姆斯·卫路［James Welu］做的几个个案研究（下引）和展览目录手册《17世纪荷兰城市风景图及其文献资源》［*The Dutch Cityscape in the 17th Century and its Sources*］（Amsterdam: Amsterdams Historisch Museum, 1977）。17世纪地志学原始材料的综述性研究尤其关注地图的文化地位及其艺术与艺术家之间的关系，参见马利克·德·弗里杰［Marijke de Vrij］汇编的"国际地志学研讨会"［"International Conference on Cartography"］的论文集《纸上世界》［*The World on Paper*］（Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum, 1967）；这两个展览的举办均受到阿姆斯特丹历史博物馆的赞助，而阿姆斯特丹历史博物馆是展示艺术和社会之间联系的前沿阵地。

5 J. Wreford Watson, "Mental Distance in Geography: Its Identification and Representation," 这是一份在1972年蒙特利尔举办的第22届国际地理学会议上宣读的未发表手稿。

6 Ronald Rees, "Historical Links between Cartography and Art," *Geographical Review* 70 (1980): 62. 还可参见P. D. A. Harvey, *The History of Topographical Maps* (London: Thames and Hudson, 1980)。此书出版于我的这项研究完成之后，它对我研究中所利用的一些素材有着相同的兴趣，但是出于不同的角度，因为它仍然是从我所称的地图学观念的视角来看待这些材料的。

7 库尔特·皮尔茨认为这幅波西米亚地图并非夸美纽斯所绘。参见Kurz Pilz, "Die Ausgaben der Orbis Sensualism Pictus" (Nürnberg: Stadtbibliothek Nürnberg, 1967), pp. 35–37。关于此前认为此幅地图是夸美纽斯所绘的论文，参见L. E. Harris, *The Two Netherlanders: Humphrey Bradley and Cornelis Drebbel* (Leiden: E. J. Brill, 1961), p. 130; Josef Šmaha, *Comenius als Kartograph seines Vaterlandes* (Znaim, 1892)。

8 伦敦维多利亚·阿尔贝蒂博物馆所藏，J. D. van Regteren Altena, *Drawings from the Teyler Museum, Haarlem* (London: Her Majesty's Stationery Office 1970)，该书注释39中注明了这件素描图的制作情况。

9 Antoine de Smet, "A Note on the Cartographic Work of Pierre Pourbus," *Imago Mundi* 4 (1947): 33–36, and Paul Huvenne, "Pieter Pourbus als Tekenaar," *Oud Holland* 94 (1980): 11–31. 更为宽泛的研究，参见S. J. Fockema Andreae, *Geschiedenis der Kartografie van Nederland* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1947) and Johannes Keuning, "XVIth Century Cartography in the Netherlands (mainly in the Northern Provinces)," *Imago Mundi* 9 (1952): 35–63。

10 *Catalogue Raisonné of the works by Pieter Jansz. Saenrendam* (Utrecht: Centraal Museum, 1961). Giuliano Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca* (Rome: U. Bozzi, 1966).

11 Maria Simon, "Claesz Jansz. Visscher," dissertation, Albert-Ludwig Universität (Freiburg, 1958).

12 Ernst Kris, "Georg Hoefnagel und der Wissenschaftliche Naturalismus," in *Festschrift für Julius Schlosser* (Zürich, Leipzig, Vienna: Amalthea Verlag, n.d.), pp. 243–253.

13 引自（译文）Johannes Keuning, "Isaac Massa, 1586–1643," *Imago Mundi* 10 (1953): 67。

14 最近一份关于文艺复兴时期壁画艺术家所创作的地图的属性及其使用的研究表明，意大利人对地图的认知是不同的。就他们对地图的所有旨趣而言，他们在地图制作和格式上与图画有着鲜明的不同。参见Juergen Schulz, "The Use of Maps in Italian Mural Decoration," unpublished Nebenzahl lecture, Newberry Library, Chicago, 1980。

258

15 我使用的希腊文版本是Claudius Ptolemaeus, *Geographia*, ed. Karl Müller (Paris, 1883)；拉丁文版本可参见*Geographia*, trans. Bilibaldus Pirckheymer (Basel, 1552)。

16 证明此种阐释传统的证据可见于诸多佩特鲁斯·阿皮亚努斯《世界志》的译本中，而《世界志》正是以托勒密为基础。*Picture*［**图画**］出现在题名为"Geographia Quid"的第一章的一个小节中。参见的版本包括拉丁语版本（安特卫普，1545年）、法语版本（巴黎，1553年）以及荷兰语版本（阿姆斯特丹，

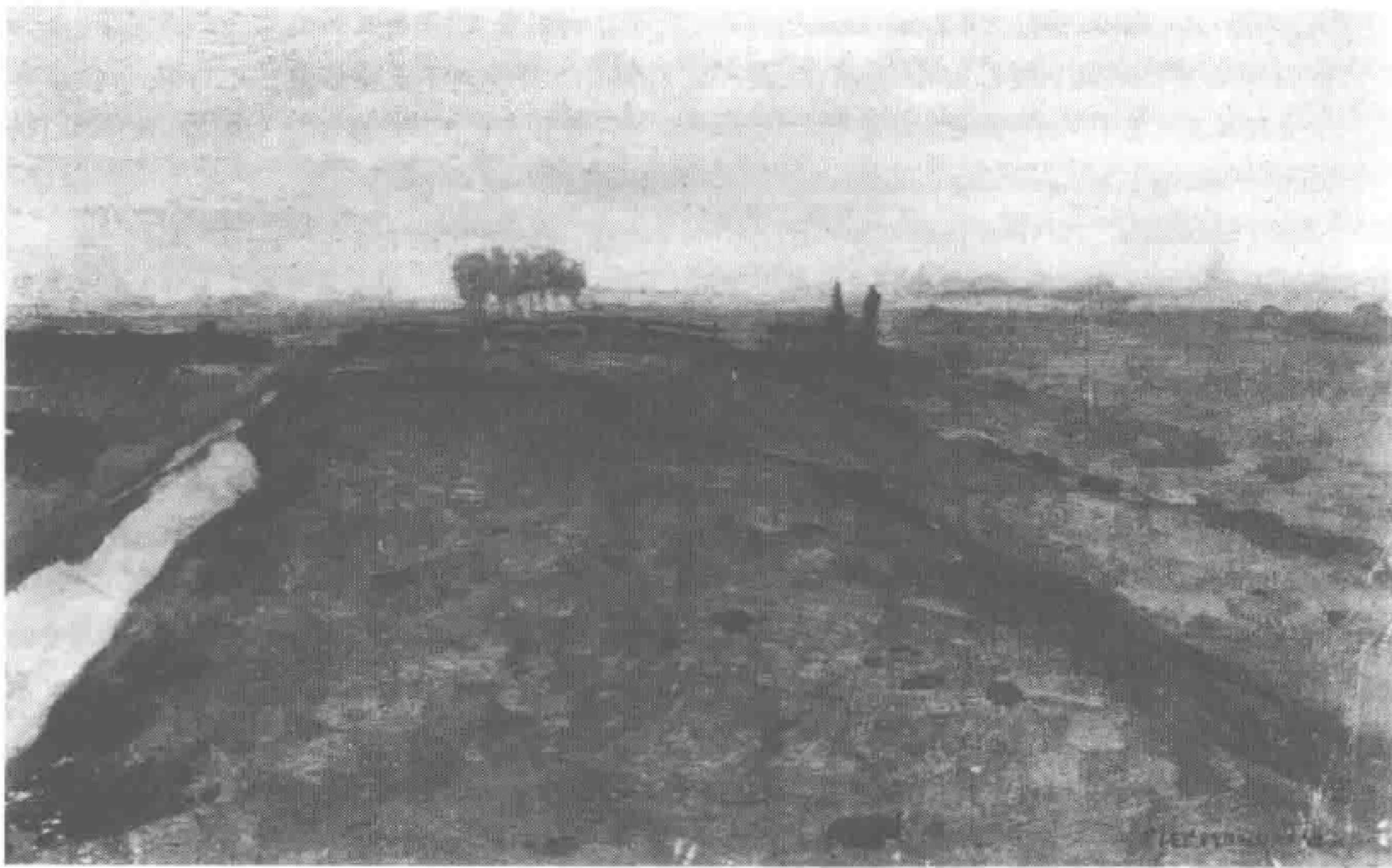


图172 皮埃·蒙德里安,《阿姆斯特丹周边风景》,米歇尔·瑟福尔收藏

1609年),以上这些版本均藏于大英图书馆。

17 阿皮亚努斯如此解释托勒密的导言:"Cosmographia (ut ex etymo vocabuli patet) est mundi... descriptio"(Antwerp, 1545)。荷兰语版本是这样写的:"Cosmografie is een Conste daer-men de gheheele Wereldt mede beschrijft"(Amsterdam, 1609)。在杰玛·弗里修斯用法语翻译的阿皮亚努斯的一篇文章中,恰如其分地指出了在地图绘制语境下,描述和图画之间随意的同一性;在这篇文章中,地理被指称为"une description ou paincture & imitation"(Paris, 1545), chapter 1 p. 3`。拉丁文译文为"Geographia[est]... formula quaedam ac picturae imitatio"。

18 关于这种古老的修辞手法,即艺格敷词的简练归纳,参见Ernst Robert Curtius, *European Literature in the Latin Middle Ages*, trans. Willard K. Trask (New York: Bollingen Foundation, Pantheon Books, 1953), pp. 68ff.。

19 参见本章注释2中弗里修斯关于三角测量文献的题名。

20 A. S. Osley, *Mercator: A Monograph on the Lettering of Maps*... (New York: Watson-Gupthill Publications, 1969).

21 Samuel Y. Edgerton, Jr., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective* (New York: Harper and Row, Icon Editions, 1976), chapters 7 and 8. 另一方面,约翰·平托[John Pinto]对城市再现图的非透视模式——立面图[a vertical plan]就进行了区别,他也将这种模式与意大利艺术相联系。值得指出的是,这种立面图没有固定的观者,相反它是多元图,这与我正在阐释的北方图画模式较为接近。参见John A. Pinto, "Origins and Development of the Iconographic City Plan," *Journal of the Society of Architectural Historians* 35 (1976): 35–50。

22 罗伯特·哈比森[Robert Harbison]在其著作中曾对北方图像中的地图属性做过富有洞察力和原创性的研究,参见Robert Harbison, *Eccentric Spaces* (New York: Alfred A. Knopf, 1977), chapter 7, "The Mind's Miniatures: Maps"。

23 荷兰现代艺术家皮埃·蒙德里安[Piet Mondrian]提供了一种反向地图—风景画操作模式。1914年,蒙德里安回到荷兰后,开始着手《码头和大海》[*Pier and Ocean*]研究系列,他逐渐将一件风景画转化为一件地图。他取消了景深,并将码头倒置,直到消融为最明确、最单纯的一种平面表达。蒙德里安

起初在诸如1902年创作的《阿姆斯特丹周边风景》[*Landscape near Amsterdam*](Michel Seuphor, Paris)中就表明了他的创作与这种本土传统之间的关系，因为他的风景画处于地图绘制和17世纪荷兰风景画(图172)的分界点上。我们兴许可以这样认为，蒙德里安那些所谓的抽象画并未打破传统，而是继承了我们所阐释的这种地图传统。

24 Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* (Rotterdam, 1678), p. 7.

25 有学者引用开普勒著作中的相关文字，提出农民曾被视为地图绘制过程中的信息员，参见Egon Klemp, *Commentary on the Atlas of the Great Elector* (Stuttgart-Berlin-Zürich; Belser Verlag, 1971), p. 19. Antoine de Smet, "A Note on the Work"。该书注释9引用了波尔伯斯使用渔民和舵手提供的信息。 259

26 Ernst Gombrich, "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape," in *Norm and Form* (London: Phaidon Press, 1966), pp. 107–121.

27 Edward Norgate, *Miniatura or the Art of Limning (1648–1658)* (Oxford: Clarendon Press 1919), pp. 45–46.

28 Jan de Vries, *The Dutch Rural Economy in the Golden Age, 1500–1700* (New Haven: Yale University Press, 1974) 此书提供了最全面的论证，尤其参见第二章。

29 译自拉丁文著作*Epigramma in Duos Montes* in *Andrew Marvell: The Complete Poems*, ed. Elizabeth Story Donno (Harmondsworth: Penguin Books, 1972), pp. 74–75。关于这一问题在英国诗歌中的谈论，参见James Turner, *The Politics of Landscape* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979)；关于"风景画"这一术语的讨论，参见上述同一作者的文章，"Landscape and the 'Art Prospective' in England, 1584–1660," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 42 (1979): 290–293。

30 我要感谢琳达·斯通[Linda Stone]，她在深入研究荷兰织物再现及其制品的过程中曾提出了这一观点。

31 荷兰人的陆地生活，无论是从经济方面还是社会方面来看，都采取了独特的城市生活方式，这一点在这些作品中都得到了反映。正如经济史学家范德伍德[Van der Woude]在其一篇重要的论文中写道："村民要面对的问题是城市、城市居民以及城市制度。"参见A. M. van der Woude, "Variations in the Size and Structure of the Household in the United Provinces of the Netherlands in the Seventeenth and Eighteenth Centuries," Peter Laslett, ed., *Household and Family in Past Time* (Cambridge: Cambridge University Press, 1972), p. 304。

32 沃尔夫冈·斯特乔[Wolfgang Stechow]在其著作《17世纪的荷兰风景画》[*Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*](London: Phaidon Press, 1966)所做的阐述受到普遍认可。 260

33 Georg Braun and Franz Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum* (Cologne, 1572–1617), 3, A[v].

34 参见R. A. 斯凯尔顿[R. A. Skelton]在布劳恩和霍根伯格的《世界城市地图集》中的《再版序言》。

35 Petrus Apianus, *Cosmographia* (Antwerp, 1545), chapter 19.

36 Braun and Hogenberg, *Civitates*, 3, A[v], B.

37 Keuning, "Isaac Massa," p. 67.

38 Norgate, *Miniatura*, p. 51.

39 *The Oxford English Dictionary*, s. v. "graphic."

40 1981—1982年的雅各布·范勒伊斯达尔作品展揭示了一点：勒伊斯达尔本人提供了地图和风景画之间的另一种联系。勒伊斯达尔非凡的《阿姆斯特丹全景图、海港及艾河》[*Panorama of Amsterdam, Its Harbor and the IJ*]现为私人藏家所有，这件作品是米克油画版阿姆斯特丹地图的真正继承者。参见Seymour Slive and H. R. Hoetinck, *Jacob van Ruisdael* (New Tork: Abbeville Press, 1981), no. 46。

41 Münich, Haus der Kunst, *Das Aquarell, 1400–1950*, 1973.

42 Johan Blaeu, *Le Grand Atlas* (Amsterdam, 1663), introduction, pp. 1, 3.

43 Petrus Apianus, *Cosmographia* (Antwerp, 1545), chapter 1.

44 Kurt Schottmüller, "Reiseindrücke aus Danzig, Lübeck, Hamburg and Holland 1636," *Zeitschrift des westpreussischen Geschichtsverein* 52 (1910): 260.

45 Herman Kampinga, *De Opvattingen over onze Oudere Vaderlandsche Geschiedenis bij de Hollandsche Historici der XVIe en XVIIe Eeuw* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1917).

46 这句话的荷兰文为"tot een klare ende heldere sonne der onbedekte waarheyt, te spriet-oogen..."，引自Kampinga, *De Opvattingen*, p. 47，杜萨在《荷兰历史》[*Hollandtsche Riim-Kroniik*]第29页讨论了这一主题。

47 R. Joppien, "The Dutch Vision of Brazil," in *Johann Maurits van Nassau-Siegen 1604—1679* (The Hague: The Johan Maurits van Nassau Stichtung, 1979), p. 296. 这本关于毛里茨王子的著作中包括了对荷兰人以图画形式记录（包括他们所画的地图）巴西的全面研究。

48 Dr. I. C. Koeman, *Collections of Maps and Atlases in the Netherlands* (Leiden, 1961).

49 F. Muller, *De Nederlandsche Geschiedenis in Platen* (Amsterdam: Frederick Muller, 1863—1870), 1, viii—xviii.

50 有一种对维米尔《绘画的艺术》的现代读解，仍然试图采用亚里士多德的知识三分论，即*natura*［**自然**］、*ars*［**艺术**］、*exercitatio*［**灵感**］进行分析，对此我们兴许并不感到惊讶。然而将这件作品视为一种修辞实践，在我看来是一种曲解。参见Hessel Miedema, "Johannes Vermeers 'Schilderkunst,'" *Proef* (September, 1972)。

第五章

1 尽管有关立体派作品中含有字母和语词的著作越来越多，但是有关较早期艺术涉及这一问题的论著屈指可数，参见Mieczyslaw Wallis, "Inscriptions in Paintings," *Semiotica* 9 (1973): 1—28; "L' Art de la signature", 整期专题题名为*Revue de l' Art*, no. 26 (1974)；另有一个小型展览"注视语词：绘画中的文字"［"Just Looking at Words: Words in Painting"］，阿姆斯特丹国立美术馆，1979年7月7日—10月7日，这场展览关注的重点是绘画中的语词现象，而没有注意到这一现象在荷兰艺术中特有的地位。

261

2 最近一个由一位研究意大利艺术的顶尖学者设计的项目，试图通过文艺复兴绘画的唤起功能向盲人解释艺术。这个案例很有启发性，尽管无可否认的是它具有一定的极端性。当我问及这位学者，他是如何实施这项显然不大可能实现的任务时，他告诉我，他将解释（通过录音带或布莱叶盲文）每件绘画作品所讲述的故事。他解释道，这就是（意指故事）在你看画之后带走或记住的东西。当然意大利艺术不是为盲人而作，但是这个项目显然试图通过这种方式启发和忆起文本。

3 我要感谢加里·施瓦茨［Gary Schwartz］在这方面所做的出色研究，他对这一题词（取自《歌罗西书》［Colossians］3: 16）的出处进行了鉴定，并通过管风琴是否可以在教堂里使用这一辩论事件，探讨了它在圣巴瓦的这件绘画作品中的地位。正如施瓦茨所认为的那样，圣巴瓦的这件作品正如我们稍后要讨论的马利亚教堂里的那件作品一样，极有可能是康斯坦丁·惠更斯委托定制的。惠更斯是一本小书的作者，这本小书支持将管风琴重新引入荷兰教堂以便履行圣职，参见Constantijn Huygens, *Use and Nonuse of the Organ in the Churches of the United Netherlands*, trans. and ed. Ericka E. Smit-Vanrotte, Musical Theorist in Translation 4 (Brooklyn, N. Y.: Iństitute of Mediaeval music, 1964)。另可参见Gary Schwartz, "Saenredam, Huygens and the Utrecht Bull," *Simiolus* 1 (1966—1967): 68—93。

4 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti* in *Le Opere*, ed. G. Milanesi, 9 vols. (Florence: Sansoni, 1878—1885), 7: 277—278.

5 我并非怀疑以前对镜子的读解，这些读解认为画面里的镜子取材于受难图场景，是*speculum sine macula*或圣母贞洁的象征。然而，我认为如果坚持认为这一读解是此画唯一的诠释，那就错了。然而，我的确怀疑在研究17世纪的艺术时所普遍存在的一种倾向，那就是将生命易逝作为主要的关注点，由此削弱了再现的兴趣，而这是北方文化的基础。关于《阿尔诺芬尼的婚礼》中的镜子讨论，可参见Heinrich Schwarz, "The Mirror in Painting: Reality and Transcience," *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, eds. Irving Lavin and John Plummer, 2 vols. (New York: New York University Press, 1977), 1: 71。

6 参见B. P. J. Broos, "The O's of Rembrandt," *Simiolus* 4 (1971): 150–184。布罗斯强调了荷兰艺术家对书法的尊崇地位，我认为这是合理的。这一章提供了不同形式的论据，以此作为补充。赫塞尔·米德马对布罗斯的观点进行了回应，他试图重新调整绘画与书法之间的平衡关系，并给予前者应有的地位；我认为他的这一观点基于一种错误的假设上，即认为荷兰艺术家认同意大利艺术家在这类事宜上的观点。参见Hessel Miedema, "The O's of Broos," *Simiolus* 5 (1971–1974): 185–186。

7 此类作品中所嵌合其中的字母与事物之间的关系，令我们想起了绍尔·斯泰因贝格［Saul Steinberg］。一篇关于斯泰因贝格作品展的评论指出，在画家看来，字母就像万物一样，也可呈现自身；或者正如斯泰因贝格所说（与荷兰人的观点一致），"我一直就有一个观念，认为万物可自我再现"。引自《时代杂志》［*Time Magazine*］，1978年4月17，第95页。

8 当然在低地国家以外的键盘乐器的琴盖上确实出现过拉丁文题词。然而，正如艾伦·柯蒂斯［Alan Curtis］诚恳地确认了一点：在所有仍留有最初装饰的现存乐器中，带有拉丁文题词的乐器无不来自荷兰或佛兰德。

9 有关核实赫拉德·道作品里这位人物所看之书的书名的研究，可参见H. M. Rotermund, "Rembrandt's Bibel," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1971): 134。廷佩尔曾认为伦勃朗所画的老妇人是汉娜。玛丽·维达尔［Mary Vidal］的论文引起了我对比较道和伦勃朗之间重要性的关注，参见Mary Vidal, "Representations of the Book in Rembrandt's Art" (M. A. dissertation, University of California, Berkeley, 1978)。 262

10 E. de Jongh, *Zinne-en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw* (Amsterdam: Nederlandse Stichting Openbaar Kunstbezit en Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, 1976), pp. 49–55.

11 Otto Vaenius, *Amorum Emblemata...* (Antwerp, 1608), pp. 132–133.

12 J. H. Krul, *Pampiere Wereld* (Amsterdam, 1644), p. 81. S. J. 格维兹勒伊松［S. J. Gudlaugsson］在其著作中就已提出了此类图像与特尔博尔奇绘画作品之间的联系，参见S. J. Gudlaugsson, *Gerard Ter Borch*, 2 vols. (The Hague: Martinus Nijhoff, 1959)。

13 关于信笺手册，尤其是荷兰写信场景的基础研究，参见Bernard Bray, *L'Art de la Lettre Amoureuse: des Manuals aux Romans* (The Hague: Mouton, 1967)。关于荷兰的法国教师情况，参见K. J. Riemens, *Esquisse historique de l'enseignement du Français en Hollande de XVIe au XIX siecle* (Leiden, 1919)。

14 我这么说意在表明荷兰"类型"场景的主题，从图像传统和当代社会习俗相融合这一角度来看，这一主题与其说是以德育为目的，还不如说是社会礼仪行为。另一个案例是以花园为场景的节日和饮酒作乐等所谓的愉快的社交聚会场景，这一主题与花园之爱、现实中的婚前性行为或五朔节庆祝日等绘画主题有关联。（我在拙文《作为喜剧模式的写实主义：通过布雷德罗之眼看社会底层生活绘画》以更长的篇幅触及了这一主题，参见"Realism as a Comic Mode: Low-life Painting Seen through Bredero's Eyes," *Simiolus* 8 (1975–1976): 115–143, 尤其是注释18和45）。

15 Jean Puget de la Serre, *Secrétaire à la Mode* (Rouen, 1671), pp. 188–189; 194.

16 "Litterae quae vera amantis vestigia," *Amorum Emblemata* (Antwerp, 1608), p. 132.

17 关于当时邮政服务的发展，参见J. C. Hemmeon, *The History of the British Post Office* (Cambridge: Harvard University Press, 1912); Eugène Vaillé, *Histoire Général des Poste Françaises* (Paris: Presses Universitaires de France, 1950) vols. 2 and 3。藏于荷兰国立美术馆的一件由彼得·德维特创作的奇妙画作，见证了荷兰邮政服务对于身居远方世界的荷兰人的重要性。迪尔克·韦克［Dirck Wilke］是驻西非艾尔米纳［Elmina］的荷兰代表，他穿着最时尚的服装，站在装饰得如同祖国居室装修风格的室内，正看着一个本地人弯着腰，向他出示一件关于当地的风景画。远处桌子上放着一封他写给妻子的信，这让他想起了远方的家。关于这幅画，参见*Bulletin van het Rijksmuseum* 27 (1979): 7–29。

18 *The Great Didactic of John Amos Comenius*, p. 84.

19 See Garcilosa de la Vega, El Inca, *Royal Commentaries of the Incas*, trans. Harold V. Livermore (Austin and London: University of Texas Press, 1966), 1: 603–605. J. H. 埃利奥特［J. H. Elliott］提醒我，当时德拉韦加在欧洲是

赫赫有名的人物，今美纽斯的评论兴许来自他。

20 Karel van Mander, *Schilder-boeck*, 1, fol. 51b.

21 *The Great Didactic of John Amos Comenius*, pp. 188–189.

22 G. B. della Porta, *Natural Magick*, pp. 356–357.

23 Thomas Digges, *A Geometrical Practical Treatize Named Pantometria* (London, 1591), p. 28. 科内利斯·德雷贝尔也曾宣称，他发明了一种光学仪器，借此可以看清一英里［约1.6千米］远的信笺。德雷贝尔的这则宣言出自一封他写给当时英国国王的信，信中声称发明这种光学仪器是为了进一步拉近从事自然知识探索的社交圈的距离。他的这一声明也出现在了贝克曼的日记中。相关内容可参见L. E. Harris, *The Two Netherlanders: Humphrey Bradley and Cornelis Drebbel* (Leiden: E. J. Brill, 1961), pp. 146–148。

263

24 Robert Hooke, *Micrographia*, p. 3.

25 关于维米尔对这一角色的图画确认还没有看到相应的文献记载，兴许并不存在相关的说明。然而在范霍赫斯特拉滕的《封面装帧》［*Inleyding*］第一册的题名版画中，描绘了艺术家手拿小型望远镜，站在老师身后，以便进一步窥视：学做艺术家简直就是目光越过他人去窥视对象——正如我们之前引用的窥视镜的使用者那样。这幅版画旁边还写着："Maer die op's meesters nek getilt zijn, zien licht verder," Hoogstraten, *Inleyding*, p. 1。

26 为了证明伦勃朗在表现这件裸体画时采用了古典模式，有研究者提出这件作品和弗朗索瓦·佩里耶［François Perrier］模仿古风作品而作的版画之间有着某种联系。参见Hendrik Bramsen, "The Classicism of Rembrandt's *Bathsheba*," *The Burlington Magazine* 92 (1950): 128–131。

27 关于芭谢巴在艺术上的呈现，参见Elizabeth Kunoth-Leifels, *Über die Darstellungen der "Bathseba im Bade": Studien zur Geschichte des Bildthemas 4. bis 17 Jahrundert* (Essen: Richard Bacht, 1962)。

28 伦勃朗前派的研究现状和观点，可参见Astrid and Christian Tümpel, "Claes Cornelisz. Moeyaert," *Oud Holland* 88 (1974): 1–163。

29 The History of Susanna, 20–22, *Apocrypha*, King James Version.

30 这种亲缘关系似乎早有渊源。1979年在阿姆斯特丹戏剧院举办的汪达尔周年纪念展上，这幅漫画出现在展览册子末尾。最近一位评论人指出，这幅漫画并不表明它是供学生阅读，或是一种"天真的做法，试图触动更多大众"（Peter King, "Commemorating Vondel and Hooft," *The Times Literary Supplement*, 7 August 1981, p. 905），它是荷兰一种固有的讲故事形式。

31 诸如"如实的"［down-to-earth］等术语常常用来解释荷兰叙事画，以我所见更为恰当的说法应是一种特定的叙事模式。比如参见"伦勃朗时代荷兰绘画中的上帝、圣徒以及英雄"展览图录［*Gods, Saints and Heroes in Dutch Painting in the Age of Rembrandt*, p. 264］里出现的关于《莎乐美献舞》［*Dance of Salome*］（Washington: National Gallery of Art, 1980）的描绘，这件作品由一位籍籍无名的画家雅各布·赫格斯［Jacob Hogers］所作。

32 Svetlana Alpers, *The Decoration of the Torre de la Parada, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* 9 (Brussels: Arcade Press; London: Phaidon Press, 1971).

33 对伦勃朗前派叙事模式的解释，参见Christian Tümpel, *The Pre-Rembrandtists*, pp. 132–147。

34 赫克舍在表明反对插图文本时提出了这一点，当时进步的解剖学家必须克服这些反对意见。参见William S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp* (New York: New York University Press, 1958), pp. 62–64。

35 关于这一领域的当下研究概况，参见Pieter J. J. van Thiel, "Moeyaert and Bredero: A Curious Case of Dutch Theatre as Depicted in Art," *Simiolus* 6 (1972–1973): 29–49。范蒂尔谨慎地指出，戏剧舞台是荷兰绘画"外观"的源泉。事实上，他在其所关注的穆亚特［Moeyaert］绘画案例中得出一个结论，认为这件作品是基于对文本的读解，而不是戏剧表演。同时也可参见Kurt Bauch, *Der frühe Rembrandt and seine Zeit* (Berlin: Gebr. Mann, 1960), pp. 68–73, 以及Christian Tümpel, *The Pre-Rembrandtists*, p, 164。

264



图173 伦勃朗·凡·莱茵，《上帝面前的通奸女子》（素描），慕尼黑州立版画陈列馆

36 一个有趣的例子是冯德尔创作于1640年的圣经故事戏剧《约瑟夫在埃及》[*Joseph in Egypt*]和一幅杨·皮乃思[Jan Pynas]的绘画作品，二者之间的关系表明了这一问题的复杂性。冯德尔在其出版的戏剧导言中声称他是追随皮乃思的画作《发现血衣》[*Discovery of the Bloody Coat*]而创作的这部戏剧，接着他讲述了绘画对戏剧家的极大帮助。假如我们读过这部戏剧，便会惊讶地发现皮乃思没有将其在绘画中的场景**戏剧化**，而是借鲁本斯之口将场景以对白的形式**描绘**出来。换言之，绘画变成了舞台上的字幕。鲍赫[Bauch]从中得出结论，认为以当代英国或西班牙舞台的风格来衡量的话，与其说冯德尔是个戏剧作家，还不如称他为画家！基于我之前所说的伦勃朗前派的叙述模式，我还想补充一点，冯德尔和伦勃朗前派的共同点在于他们对描绘的追求。在这个例子中，剧作家从画家那里取经。关于冯德尔基于皮乃思画作所创作的剧本片段以及对皮乃思画作的说明，参见Bauch, *Der frühe Rembrandt*, pp. 71–73。

37 我选了这两个独特例子是因为在"伦勃朗时代荷兰绘画中的上帝、圣徒以及英雄"展览上——最初展于1980—1981年华盛顿国家美术馆——当这两件作品同时展出时，我被深深地吸引了。阿尔贝蒂·布兰克尔特[Albert Blankert]指出，根据图录（第170页）所示，尽管博尔画了一系列草稿，并由此拓展了他的构图，但是法布里蒂乌斯和皮洛士之间的对话一直是该作品的重要特征。

38 J. Cats, *Spiegel van den Ouden en Nieuwen Tyt* (The Hague, 1632), pp. 12–13.

39 底特律艺术学院的工作人员告知我有这类比赛。

40 Julius S. Held, "Das gesprochene Wort bei Rembrandt," in *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, eds. Otto von Simson and Jan Kelch (Berlin: Gebr. Mann, 1973), pp. 111–125.

41 关于这一点还有一个例子便是伦勃朗的《上帝面前的通奸女子》[*Christ and the Woman taken in Adultery*]。伦勃朗本可以借这一主题表现上帝在尘土里所写的语词，正如很多艺术家所表现的那样，但是他避开了这些书写的语词。然而在他的一幅藏于慕尼黑（Benesch 1047）素描底端，他写下了"so eager to ensnare Christ in his reply, the scribes could not wait for the answer"[记录员迫切想在上帝作答时将他诱入陷阱，以至都等不及上帝回答]（图173）。相较于伦勃朗同时代的艺术家，他更像上一世纪的人文学者，并不追求将上帝的智慧化为可见语词，而是对那些语词的**回应**做出评价。

42 鉴于荷兰叙事模式，从整体而言，我在此书中并不同意J. A. 艾门思一篇很有影响力的论文中的观点。

在这篇论文中，艾门思认为在17世纪荷兰，语词的价值要高于图像，或听觉高于视觉。尽管这一观点似乎是新教文化中可预料的一种态度，但是无疑它并不适用荷兰艺术。然而，伦勃朗是一个例外。艾门思将伦勃朗作为论证的核心例子，他将例外当成了普遍现象。参见J. A. Emmens, "Ay Rembrandt, Maal *Cornelis* Stem," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 7 (1956): 133–165。

265

结　语

1 Francisco de Hollanda, *Four Dialogues on Painting*, trans. Aubrey F. G. Bell (London: Oxford University Press, 1928), pp. 15–16.

2 Cennino d'Andrea Cennini, *The Craftsman's Handbook*, trans. Daniel V. Thompson, Jr. (New York: Dover Publications, n.d.), pp. 48–49.

3 Lawrence Gowing, *Vermeer* (London: Faber and Faber, 1952), p. 66.

4 在前文中，我对伦勃朗作品的解读主要以他与意大利叙事模式之间存在距离为重点，由此将他归入描绘性艺术家之列。现在我越来越意识到他艺术中深刻的矛盾情感：他的艺术源头，尽管不是彻底吸收了这两种传统模式。关于克拉克爵士的评论，参见Kenneth Clark, *Rembrandt and the Italian Renaissance* (New York: New York University Press, 1966), p. 2。我之前将伦勃朗定性为描绘性艺术家的论述，参见拙文"Describe or Narrate?: A Problem in Realistic Representation," *New Literary History* 8 (1976–1977): 23–25。

5 伦勃朗创立了自己的画室，借此他按自己的原则来训练年轻的艺术家，这就进一步证明了他对荷兰画家所操守的传统技艺的背叛。

6 除了乌得勒支画家，亨德里克·特尔布吕根的作品和专攻家庭场景的画家如梅特苏偶尔所画的历史画以外，有一种观点认为这两种传统——基于其中一种传统而作的解说性作品，基于另一种传统而作的讲究技艺的图像——在17世纪晚期之前，在荷兰一直是独立的。而正是杨·斯滕独特的艺术成就才将这两种传统融为一体：他的作品在解释历史主题的同时，采用了描绘性模式中最高的技艺。

266

7 然而，兴许有人认为伦勃朗与他的荷兰同胞在专注的观者概念上会有相同的看法，但是就我们的看法而言，他的作品有别于他人，并且需要更高的技艺。然而相反的是，正如我之前所表明的那样，他的艺术也可以视为描绘性艺术，但是属于史无前例的描绘性艺术。他将艺术实践定位在对绘画表面本身的材质上，由此其作品的独特性正如且可与毕加索于1906年和1907年基于将表现对象置于空间的绘画传统而创作的作品相匹配。我在完成此书后才萌发了这一想法，为此我得感谢迈克尔·巴克森德尔。

8 这段关于伦勃朗《尤里乌斯·西维莱斯宣誓》的论述，很大部分归功于玛格丽特·卡罗尔［Margaret Carroll］所作的一篇精彩且具说服力的未发表论文，非常感谢她允许我阅读此文。当然，关于这件作品能说的远不止我这里所提及的这些内容。如果对此进行全面论述的话，还应考虑由莱奥纳尔多的《最后的晚餐》中餐桌前的群像提供的角色模型。将论述触角延伸至意大利一件神圣化的作品也是承认作品具有历史维度的一种方式，尽管从某种程度上而言是现世性的。伦勃朗没有将历史归结为一个整体——正如普桑所做的那样——相反他试图将当下的反抗事件与天主教和异教徒宣誓效忠的场景联系在一起，以此将荷兰人对此事的理解复杂化。

17世纪中期标志着荷兰国内奋力创建荷兰历史的过程，而这种历史通常被认为是现世框架下的当下现实，伦勃朗在这一潮流里并不孤单。在雅各布·范勒伊斯达尔两件著名的《犹太墓地》风景图以及他在17世纪60年代创作的更为微妙的特定风景画里——这些风景画描绘了原始树木和无排水设施的沼泽地，画面里充斥着自然万物的腐烂、衰败、死亡以及新生，雅各布·范勒伊斯达尔提供了一个可以替代他《哈勒姆风光》中体现的地图式历史。政治和经济动乱的迹象甚至在新建成的阿姆斯特丹市政厅赞颂荷兰共和国取得成就时就已然显现，而动乱的迹象极有可能与这种普遍的历史问题有关。

附 录

1 E. 德容发表了一系列相关论文，并在其指导下举办了一个体现荷兰图画的象征性阐释的展览。参见德容著作*Zinne-en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw* (Amsterdam: Nederlands Openbaar Kunstbezit, 1967)；"Realisme en schijnrealisme in de hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw," in *Rembrandt en zijn tijd* (Brussels: Paleis voor Schone Kunsten, 1971), pp. 143−194（另有法语版本）；*Tot Leering en Vermaak* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1976)，由德容及其助手策划的展览图录，有关这一方法的英文小案例，参见E. de Jongh, "Grape Symbolism in Paintings of the 16th and 17th Centuries," *Simiolus* 7 (1974): 166−191。

2 Hessel Miedema, "The term *Emblema* in Alciati," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31 (1968): 234−250.

3 Robert Klein, "The Theory of Figurative Expression in Italian Treatises on the *Impresa*," trans. Madeline Jay and Leon Wieseltier, in *Form and Meaning: Essays on the Renaissance and Modern Art* (New York: The Viking Press, 1979), pp. 3−24.

4 比如可参见J. Cats, *Spiegel van den Ouden en Nieuwen Tyt* in *Alle de Wercken* (Amsterdam, 1712), 2: 479−482一书中的"Voor-reden"［《序言》］。卡茨的论述反而像是关于霍赫斯特拉滕没有单独展开的观点，因为它只是一系列单独提出的关于徽志性质的意见。 267

5 马里奥·普拉兹在他的《17世纪图像研究》［*Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 2nd, ed. Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 1964］第170页中得出了这一结论。这是一幅少见的荷兰徽志，它将对象和意大利传统中一些普遍得不足称道的行为以一种异乎寻常的、令人费解的方式结合在一起。勒默尔·菲斯海尔［Roemer Visscher］出版于1614年的《寓意画》［*Sinnepoppen*］确实有一些手伸向空中令人费解的物体等画面，但总的说来，他书中的图像描绘的仍是常见的动作或物体。

6 德容在其新近著作中指出徽志的多重意义属性：珍珠在一种语境下可代表美德，但在另一种语境下则表示堕落。然而，他对这种多种意义属性的强调并没有改变对荷兰绘画进行象征读解的基本概念。参见E. de Jongh, "Pearls of Virtue and Pearls of Vice," *Simiolus* 8 (1974−1976): 69−97。

7 这种图画模式大受欢迎，一直延续到现代。有趣的是，在荷兰，警告狗及其主人不要弄脏步行道，通常不是以语词形式告知其可能要面临罚款的危险，而是以徽志的形式明示：以鲜艳的颜色描绘不守规矩的狗在人行道上排泄，同时在图画上方附加语词，写道"In de Goot"或"生活在污秽中"。

8 关于荷兰艺术和社会最具启发性的读解来自历史学家西蒙·沙马［Simon Schama］撰写的两篇论文，Simon Schama: "The Unruly Realm: Appetite and Restraint in Seventeenth Century Holland," *Daedalus* 108, no. 3 (1979): 103−123 and "Wives and Wantons: Versions of Womanhood in 17th Century Dutch Art," *Oxford Art Journal* (April 1980): 5−13。关于图像本身的证据，我倾向于认为17世纪的荷兰人并没有沙马所认为的那样饱受焦虑之苦。

9 参见Christopher Brown, *Carel Fabritius* (Oxford: Phaidon, 1981), p. 48; Peter Sutton, *Pieter de Hooch* (Oxford: Phaidon, 1980), pp. 44−51。这些例子所揭示的阐释问题当然不是荷兰艺术研究所独有的。但是回到本书最初讨论的问题，荷兰艺术是艺术史学科中的地方性艺术，而长久以来艺术史一直将自身囿于一种单一的阐释理论中。

图片目录

索　引

［条目后的数字为原书页码，即本书边码；斜体数字指原书插图及图注页码］

"何香凝美术馆·艺术史名著译丛"
首批出版书目

《论艺术与鉴赏》

〔德〕马克斯·J. 弗里德伦德尔　著
邵　宏　译　田　春　校

《美术学院的历史》

〔英〕尼古拉斯·佩夫斯纳　著
陈　平　译

《艺术批评史》

〔意〕廖内洛·文杜里　著
邵　宏　译

《美术史的实践和方法问题》

〔奥〕奥托·帕希特　著
薛　墨　译　张　平　校

《造假——艺术与伪造的权术》

〔英〕伊恩·海伍德　著
殷凌云　毕　夏　译　郑　涛　校

《瓦尔堡思想传记》

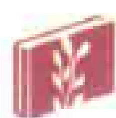
〔英〕E. H. 贡布里希　著
李本正　译

《历史及其图像——艺术及对往昔的阐释》

〔英〕弗朗西斯·哈斯克尔　著
孔令伟　译　杨思梁　曹意强　校

《乔托的几何学遗产——科学革命前夕的美术与科学》

〔美〕小塞缪尔·Y. 埃杰顿　著
杨贤宗　张　茜　译



何香凝美术馆·艺术史名著译丛

阿尔珀斯在书中对荷兰绘画的描绘性进行了多角度的论述，指出意大利文艺复兴艺术和荷兰艺术之间存在着根本的分歧：前者主要是对一种“文本文化”的表达，理论家们教育我们去“读解”绘画，如此才能引出并阐释作品的多层次意义；相较而言，后者产生于一种真正的视觉文化，新知识以视觉的方式记录下来，绘画与地图都属于独特的荷兰视觉文化的表现形式。

作者的关注点不在传统的、意大利式的故事“叙述”，而在图像对可视世界的“描绘”，她将艺术史的研究重点从深藏于图像背后的意义转移到图像表面上来，从而向以潘诺夫斯基为代表的图像学研究发起了挑战。

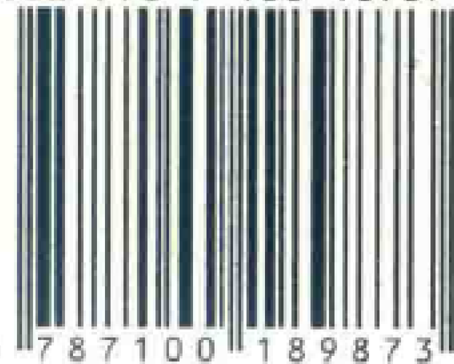


商务印书馆官方微信

http://www.cp.com.cn

上架建议：艺术　艺术史

ISBN 978-7-100-18987-3



定价：95.00元